Periodico mensile/Spedizione in abbonamento postale 45%/art.2/comma 20/B, legge 662/96 Filiale di Milano

domus

856
www.domusweb.it
Architettura/Design/Arte/Comunicazione
Architecture/Design/Art/Communication
Febbraio/February 2003
Euro 7.80 Italy only

cesana

PROBABILMENTE LE MIGLIORI CABINE DOCCIA

Linea Verde - Serie Logic mod. Active

Cabina doccia ad angolo multifunzione e piatto doccia con pannello di ispezione. La colonna centrale comprende oltre al sistema doccia, il miscelatore termostatico che consente l'attivazione e la regolazione dell'acqua, sia dall'interno che dall'esterno, ed il deviatore a tre vie che comanda: il soffione doccia regolabile, gli bodyjet orientabili e la doccetta a telefono con funzioni di massaggio.

Per ricevere il catalogo e informazioni sui punti vendita telefonare al Numero verde 800-395949 o inviare questa pagina con i propri dati a: Cesana Spa Via Dalmazia 3 Vimercate 20059 (MI)

P4. Pannello appeso, rivestito in legno e attrezzato con mensole e contenitori pensili chiusi e a giorno.
Easy. Scrivanie, piani di lavoro e complementi di servizio.
Progetto 25. Parete in cristallo con porta scorrevole a tutta altezza.

P4. Hanging panel, faced in wood and equipped with shelves and pendent case pieces, with open and closed sections.
Easy. Desks, work tops and service complements.
Progetto 25. Glass wall with sliding door that extends to the full height of the wall.

Photo Mario Carrieri

UNIFOR
P4. Luca Meda
Easy. Fernando Urquijo
Progetto 25. Luca Meda
UNIFOR via Isonzo, 1
22078 Turate (Como) Italia
tel. 02/967 191
www.unifor.it
Milano 02/7600 9024
Roma 06/323 4388
Napoli 081/764 4062
Bologna 051/631 1388
Bolzano 0471/630 630
Mestre-Venezia-Padova 049/679 1870
Perugia 075/600 2715
Pistoia 0573/975 458
Bergamo 035/454 0450
Reggio Emilia 0522/673 253
Udine 0432/480 404
Torino 011/562 8868
Trento 0461/838 900
Verona 045/587 866
France 01/4012 7777
U.S.A. 212/673 3434
Australia 02/9552 9552
03/9602 2320
Singapore 05/6221 1822
Malaysia 663/2895 3112
Austria 01/535 4075
Belgium 02/531 1350
Brasil 031/3813 7008
011/5585 6686
Canada 0416/384 1011
Chile 02/639 1431
Czech Republic 02/6671 2429
Denmark 0045/4576 1516
Germany 0941/897 9062
030/880 4790
Great Britain 0207/323 2329
01753/670 045
Greece 01/729 1091
Holland 010/211 2050
020/347 2130
Hong Kong 852/2888 8777
Hungary 01/312 4246
Indonesia 021/530 4678
Ireland 01/294 3868
Israel 09/744 2561
Japan 03/3757 5123
03/5798 2231
New Zealand 04/385 0258
Norway 0047/3244 1590
Portugal 0253/689 200
Russia 095/787 2045
Spain 093/412 4635
Sweden 08/442 8380
Switzerland 041/790 5464
Thailand 02/712 3710
Turkey 0212/327 4230

domus

Abbonati!
Ogni mese Domus definisce il mondo dell'architettura e del design
Subscribe!
Every month Domus defines the world of architecture and design

Abbonati a Domus
compila e spedisci
la cartolina
che trovi qui
accanto oppure
telefona al numero
verde 800 001199
e-mail
uf.abbonamenti@
edidomus.it
fax 039 838286

domus

Outside Italy
You can subscribe
to domus using
the card opposite
or telephone
+39 0282472276
e-mail
subscriptions@
edidomus.it
fax
+39 0282472383

45 hotel all'insegna
del design per vacanze
davvero esclusive:
Herbert Ypma ridefinisce i
canoni dell'ospitalità
tradizionale in un volume
da collezione.
256 pagine,
527 illustrazioni
39.000 lire
anziché 55.000 lire

italian edition

Abbonamento

Italia

Desidero abbonarmi a Domus
☐ Annuale (11 numeri) con in regalo il CD Rom "Berlino" £.120.000 anziché £.165.000
☐ Annuale Studenti (11 numeri) con in regalo il CD Rom "Berlino" £.110.000 anziché £.165.000
(allegare sempre la dichiarazione di iscrizione alla facoltà)

Effettuate la spedizione al seguente nominativo:
(scrivere in stampatello)

Cognome

Nome

Indirizzo n°

Località

Cap Prov

Telefono Fax

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetto di trattamento prevalentemente informatico, ai soli fini della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre per finalità di promozione commerciale dalla nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è Teleprofessional S.r.l., via Mentana 17/A, 20052 Monza (MI)

Scelgo la seguente modalità di pagamento:
☐ Bollettino postale che mi invierete
☐ Allego assegno non trasferibile intestato a Editoriale Domus S.p.A.
☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito:
☐ American Express
☐ Diners
☐ Visa
☐ Mastercard/Eurocard

Carta n°

Scadenza

Data Firma

P031

NON AFFRANCARE

Affrancatura ordinaria a carico del destinatario da addebitarsi sul conto di Credito n.7377 presso l'Ufficio Postale di Milano A.D. (Aut. Dir. Provinciale P.T. N. Z/80776/1/TM/7377 del 17/4/85)

Editoriale Domus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO (MI)

Subscription

outside Italy

I would like to subscribe to Domus
☐ Annual (11 issues) with CD-Rom free gift of Berlin
☐ US$ 103 ☐ DM 224 ☐ Euro 114,65
☐ Annual (11 issues) Airmail with CD-Rom free gift of Berlin
☐ US$ 138 ☐ DM 300 ☐ Euro 153,38

Please send the subscription to the following address
(please write in block capitals):

Name

Surname

Number & Street

Town Postal code

State/Region

Country

Telephone Fax

According to the Law 675/96, we would like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only for the purpose of properly managing your subscription and meeting all obligations arising there from. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies for the purpose of informing you of new publications, offers and purchase opportunities. You are entitled to all and every right in conformity with Clause 13 of the above mentioned Law. Editoriale Domus S.p.A. via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI) Italy, is responsable for processing your private data.

☐ I enclose a cheque addressed to: Editoriale Domus, Via A. Grandi, 5/7 – 20089 Rozzano – (Milano) – Italy
☐ I have paid by International money order on your account n. 5016352/01 – c/o Comit – Assago Branch – (Milano) – Italy
☐ Please charge my credit card the amount of:
☐ American Express
☐ Diners
☐ Visa
☐ Mastercard/Eurocard

Card number

Expires

Date Signature

P031

PLEASE AFFIX POSTAGE

Editoriale Domus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY

Concept and Styling Collage Studio Photo Fabrizio Bergamo

IUTA, SEDIE E POLTRONCINE PROGETTATE DA ANTONIO CITTERIO.

B&B ITALIA

PER INFORMAZIONI: numero verde 800 018 370 e-mail: beb@bebitalia.it www.bebitalia.it - **B&B ITALIA STORES: MILANO**, via Durini 14 - **LONDON**, 250 Brompton Road - **KÖLN**, Hohenzollernring 74 - **HANNOVER**, Osterstrasse 3 **NEW YORK**, 150 East 58th Street - **SEATTLE**, 1300 Western Ave. - **WASHINGTON**, 1300 Connecticut Ave. - **SEOUL**, 93-4 Moonhwa Bldg., Nonhyun-Dong, Kagnam-Gu - **TOKYO**, Ebisu Prime Square 1F 1-1-40 Hiroo Shibuya-ku **OSAKA**, 3-5-7 Honmachi Chuo-ku

photo Alessandro Fedone
designwork
Fantoni Spa
33010 Osoppo / Ud / Italy
Tel. +39 0432 976346
Fax +39 0432 986246
e-mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it
zero+ funzionalità, + mobilità, + eleganza, + colore, + spazio = zero+ system. Mobili multifunzionali, tavoli regolabili in altezza, pareti attrezzate mobili, schermi fonoassorbenti declinabili secondo il proprio "senso del colore"
zero+ system
design Mario Broggi,
Michael Burckhardt
0+
fantoni

Tendenze

window *interior* design

Segnali di eccellenza dagli uomini Silent Gliss

Foto: Martino Pozzi (Giovanni Gatti)

Il progetto nasce in un lotto rettangolare lungo e stretto chiuso sul perimetro esterno; un ex-contesto industriale, ricostruito integralmente nel volume originale e trasformato in abitazione unifamiliare.

L'edificio si struttura intorno ad un giardino interno ereditando così la struttura a patio che rimanda alla tipologia classica delle case mediterranee. Grandi vetrate come filtri trasparenti separano l'interno dell'abitazione dall'esterno vissuto in continuità come un soggiorno estivo.

Architetto Carlo Donati

Casa a patio - Classicismo e Tecnologia

L'immagine minimalista, essenziale e pulita dell'involucro della casa cela l'impiego di tecnologie d'avanguardia.

L'importanza della luce nel progetto viene esaltata dalle grandi vetrate sul giardino, per le quali sono stati studiati pannelli filtranti interpretati come quinte per creare la penombra di giorno e pannelli oscuranti per il buio assoluto nelle ore notturne. I teli si avvolgono e nascondono nel controsoffitto alternandosi a seconda della necessità. Particolare attenzione è stata posta allo studio della zona home theatre nel soggiorno, in cui il lucernario della serra viene oscurato da una speciale tenda a scorrimento orizzontale creando l'effetto buio totale.

Architetto Carlo Donati Nasce a Zibello (Parma) nel 1965. Si laurea in architettura a Milano nel 1992. Dopo le collaborazioni con gli studi B.B.P.R. e Gregotti Associati, nel 1995 si trasferisce a New York come consulente per l'architettura del gruppo Versace. Nel 1996 fonda con A. Donati e M. Avanzini la Farnese progettazione e contractor. Vive e lavora a Milano dove apre il proprio studio professionale nel 1999.

Carlo Donati Architetto
Via Appiani, 5
20121 Milano
tel./fax 02.29.00.61.38

SilentGliss® Tutto intorno alla finestra

Via Reggio Emilia, 33 - 20090 Redecesio di Segrate (Mi)
Fax 02.21.33.288 - Tel. 02.26.903.1
www.silentgliss.it
e-mail: info.com@silentgliss.it

Domus Subscription & Distribution Agencies

· indicates domestic distributors

Argentina

· Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia

· Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675

Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561

Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633119
Fax 03-96634506

Magazine Subscription Agency
20 Boxralie Road
2084 TERREY HILLS NSW
Tel./Fax 02-4500040

ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria

· Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778

Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441

Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158

Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium

· AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863

Naos Diffusion SA
Rue des Glands 85
1190 BRUXELLES
Tel. 02-3435338 Fax 02-3461258

S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Office International des Periodiques
Kouterveld 14
1831 DIEGEM
Tel. 02-7231282 Fax 02-7231413

Standaard Boekhandel
Industriepark Noord 28/A
9100 SINT NIKLAAS
Tel. 03-7603287 Fax 03-7779263

Brazil

· Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311

Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018

Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada

Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468 Fax 514-2740201

Chile

· Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

Colombia

· Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864

Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.

Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic

· Mediaprint & Kapa Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848547 Fax 02-6848618

Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-24228788
Fax 02-24228293

Cyprus

· Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E
P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488 Fax 02-473662

Denmark

· Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064

Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434

Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Finland

· Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akatemineen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241

Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468

Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France

· Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622

Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326

Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany

· W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610

Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479

Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050
Fax 030-3420611

Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999

Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040 Fax 0228-4000444

Graff Buchhandlung
Neue Straße 23
38012 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890
Fax 0531-46531

Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746

Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479

Mode....Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717

L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979
Fax 089-2289167

Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955

Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350

Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain

· USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 0171-3968000
Fax 0171-3968002

Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101 Fax 0303-850440

DLJ Subscription Agency
26 Evelyn Road
LONDON SW19 8NU
Tel. 0181-5437141 Fax 0181-5440588

Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 0171-6365376
Fax 0171-4972539

R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 0171-6361244
Fax 0171-4364904

Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece

· Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043

G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821

Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254

Studio Bookshop
32 Tsakolof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland

· Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771

Bruil Tijdschriften
Postbus 100
7000 AC DOETINCHEM
Tel. 08340-24033
Fax 08340-33433

Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439

Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888

Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303 Fax 0522-257827

Hong Kong

Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary

Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India

Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax. 011-5752535

Iran

Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel

· Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567

Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073 Fax 03-6956359

Japan

· Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181 Fax 03-32090288

Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721

AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059

Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-3766650

Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174

Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857

Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964

Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590

Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271 Fax 03-2924278

Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124 Fax 03-34391094

Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750657

Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790 Fax 03-35513687

Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962 Fax 03-32624409

Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama
5F Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340

The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966 Fax 03-32788249

Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya
Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461 Fax 03-34041462

Korea

· M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028

Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

Lebanon

· Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

Luxembourg

· Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

Malta

· Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico

Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

New Zealand

· The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324 Fax 09-4155650

Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119 Fax 09-5248067

Poland

·Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027

Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal

·Johnsons International News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. Jesé Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037

Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco

· Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania

· S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

Singapore

· Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa

· Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960 Fax 011-7283217

International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain

· Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 03-6544061 Fax 03-6401343

Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 03-2128647 Fax 03-2114991

LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 03-4579949

Promotora de Prensa Int. SA
Diputacion 410 F
08013 BARCELONA
Tel. 03-2451464 Fax 03-2654883

A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63 Local
28035 MADRID
Tel. 01-3733478 Fax 01-3737439

Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 01-4313222 Fax 01-5753998

Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 01-5546106 Fax 01-5532444

Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 01-5341567 Fax 01-5350831

Sweden

· Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680 Fax 08-6122790

BTJ Tidschriftscentralen
BTJ INFO & MEDIA
Traktorvägen 11
22182 LUND
Tel. 046-180000 Fax 046-180125

Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750 Fax 08-270071

Switzerland

· Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961

· Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444 Fax 022-3080429

· Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304

Herbert Lang & Cie AG
CH 3000 BERN 9
Tel. 031-3108484
Fax 031-3108494

Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859

Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268

Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235

R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585

Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718

Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan

· Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand

ICFF®
INTERNATIONAL
CONTEMPORARY
FURNITURE FAIR®

2003

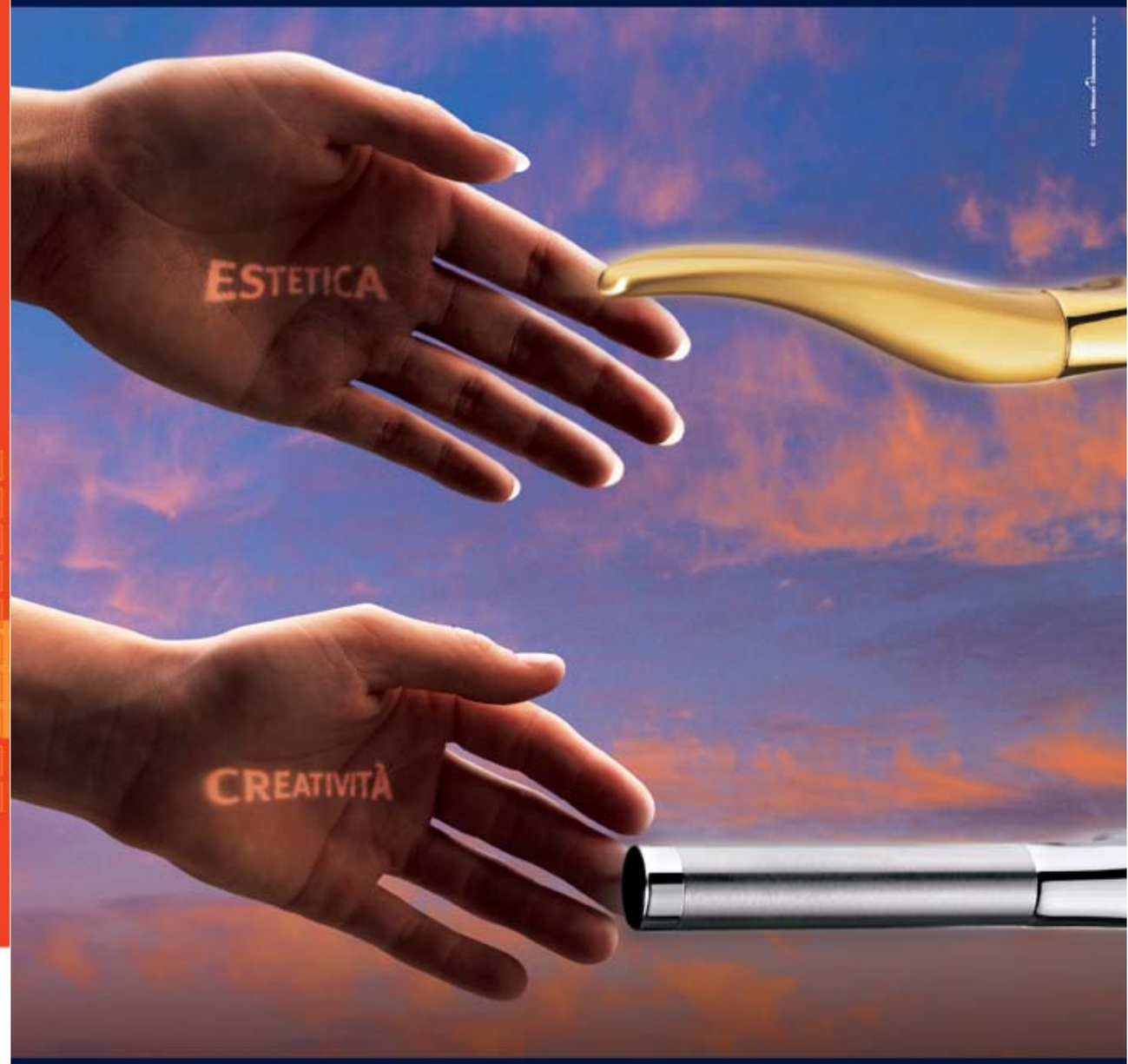
icff.com

MAY 17-20 2003

Jacob K. Javits Convention Center
New York City
800-272-SHOW or 914-421-3206

GLM

Produced and Managed by George Little Management, LLC
Sponsored by Metropolis. Internationally Sponsored by Abitare, Domus, Frame, Interni, Intramuros, Wallpaper*
Approved by American Society of Interior Designers, International Furnishings and Design Association, International Interior Design Association

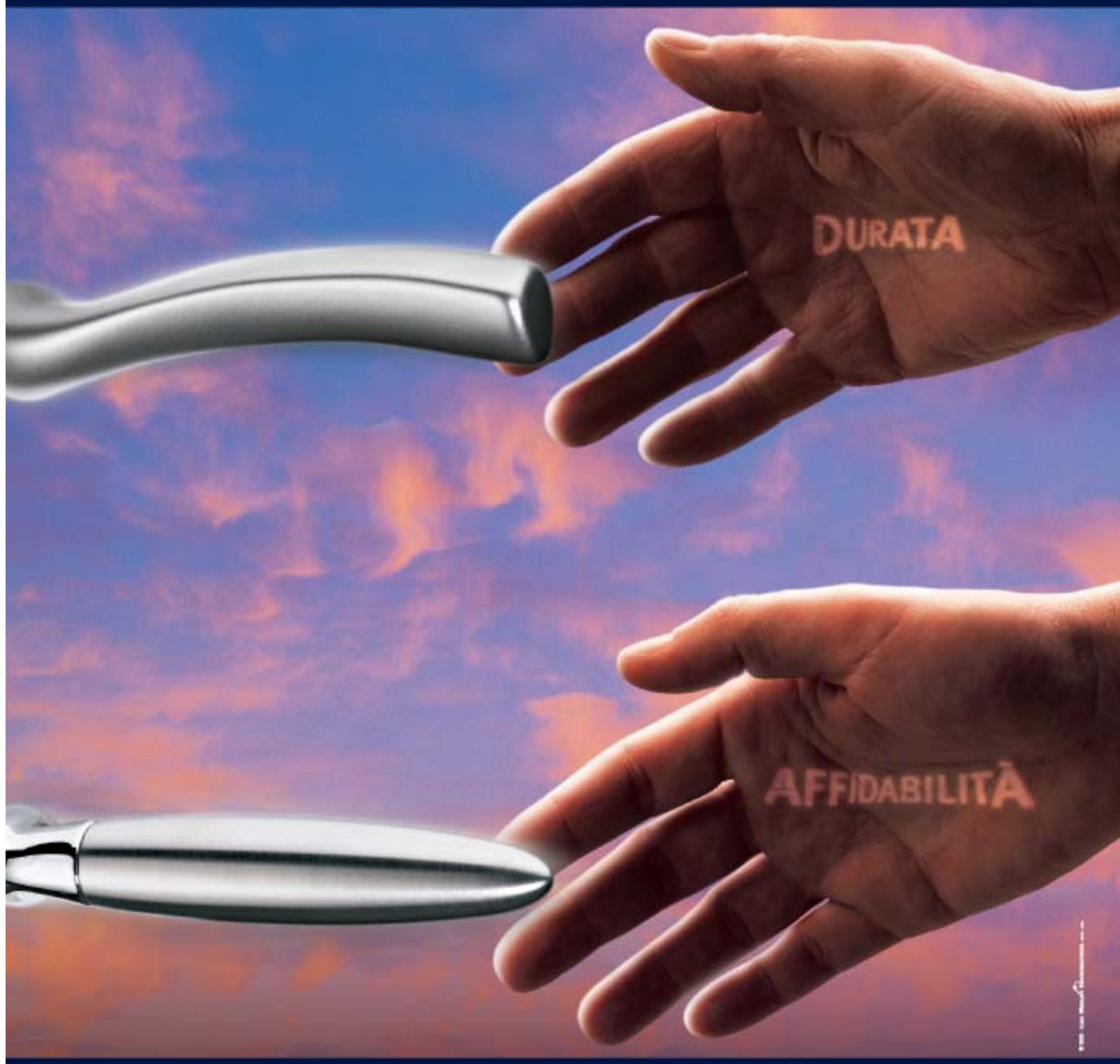


Questi sono i valori…

BERTI®
PAVIMENTI LEGNO

35010 Villa del Conte (PD) ITALY Via Rettilineo, 81 Tel. 049 9323611 r.a. Fax 049 9323639.28 www.berti.net e-mail: info@berti.net
Export department: Tel. +39 049 9323621 Fax +39 049 9323643 e-mail: sales@berti.net

HOPPE®
La maniglia che arreda.



... Che portiamo da sempre, in palmo di mano.

Una maniglia HOPPE nasce con questi valori, i più apprezzati dalle vostre mani... e da voi stessi, naturalmente!
HOPPE da 50 anni produce maniglie che arredano, con un'incessante ricerca della perfezione.
Sarà un piacere per voi "toccare con mano" questi valori.

HOPPE, qualità tedesca con uno stile tutto italiano.

HOPPE vi invita al SAIE DUE - pad.33 - Stand D11/E12

HOPPE S.p.A. - Via del Giovo, 16 - I - 39010 San Martino in Passiria (BZ) - Tel. 0473 640253 - 640260 - Fax 0473 641359 - info.it@hoppe.com - www.hoppe.com

Nuovo 1.9 JTD Multijet 16V da 140 CV.
Nasce la seconda generazione diesel Common Rail.
Maggiori prestazioni, più silenziosità e minori consumi grazie al nuovo sistema Multijet. È tutto quello che non ti saresti mai aspettato da un diesel, è la nuova forza di Alfa 147.

La bellezza non basta.

Velocità massima: 206 km/h. Da 0 a 100 km/h in 9,1 sec. Consumi: 5,9 litri/100 km (ciclo combinato). Emissioni CO_2: 157 g/km.

Prontezza di risposta in ogni condizione: 90% della coppia massima tra 1750 e 3250 giri. Cambio a 6 marce.

Handling in controllo con le sospensioni anteriori a quadrilatero e con i dispositivi di sicurezza: ABS, EBD, ASR, MSR e VDC.

Alfa 147

www.alfaromeo.it

lightstyle.messefrankfurt.com

lightstyle

Fiera Internazionale dell'illuminazione decorativa per interni

Frankfurt am Main – la capitale della luce

Francoforte sul Meno è la capitale internazionale delle fiere per una nuova dimensione della luce. La Lightstyle 2003, che avrà luogo dal 25 al 29 aprile 2003, sarà una manifestazione unica nel suo genere, che si concentrerà appieno sul tema dell'illuminazione decorativa. Circa 10.000 operatori del settore provenienti da 60 paesi hanno già visitato la prima edizione.
Lightstyle, organizzata in un periodo strategico quale la primavera, funge da scadenza annuale per il commercio specializzato per l'emissione degli ordini. Qui troverete un pubblico qualificato con un'elevata competenza in fatto di decisioni ed acquisti. Cogliete quest'occasione per concludere ordinazioni ed accedere a nuove opportunità di mercato a livello internazionale.

Frankfurt am Main
26 – 29. 4. 2003

Messe Frankfurt

Coupon di risposta fax

Per ulteriori informazioni su Lightstyle, si prega di inviare il presente tagliando per posta o fax:

Ragione sociale
Contatto
Via, n.
CAP/Città
Telefono — Telefax
e-mail — Internet

Messe Frankfurt Italia S.r.l.
Via Quintino Sella 5, 20121 Milano
Tel. +39 02 8 80 77 81
Fax +39 02 72 00 80 53
info@italy.messefrankfurt.com
www.lightstyle.messefrankfurt.com

PROGETTO

HERA

design fabrino

Althea

Ceramica

CERAMICA ALTHEA
Loc. Pratoioni - Civita Castellana (VT) Italy
Tel. +39 0761 542144 - Fax +39 0761 542129
www.altheaceramica.com
e-mail: althea@tesnet.net

Gradi, microGradi
apparecchi e microapparecchi
illuminanti orientabili a 360°,
da terra, parete, soffitto, scrivania.
Cromo lucido, nichel satinato.

Gradi*più*terra

Gradiparete con stelo

Gradiparete

Gradisoffitto

Gradiscrivania

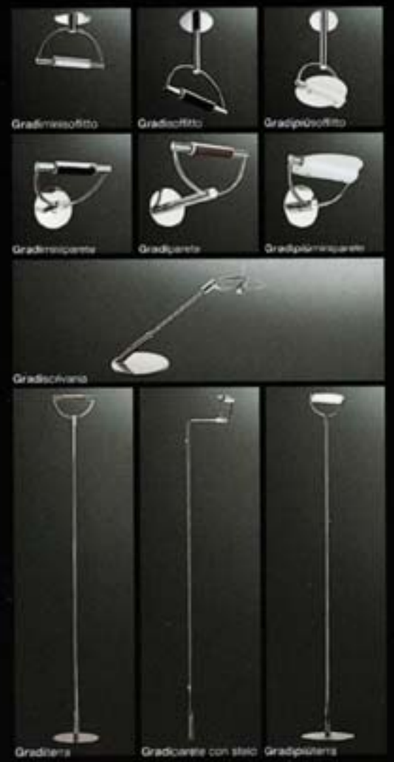
design
Franco Bettonica
Mario Melocchi
1990

Gradi
microGradi

idee di luce
CINI&NILS

Per qualche informazione in più, per un progetto illuminotecnico, i luoghi dove acquistare, le monografie **tec** e **dec** degli apparecchi Cini&Nils:
numero verde 800-218731 - fax +39 02 33404510
info@cinienils.com - www.cinienils.com

tec **dec**



idee di luce
CINI&NILS

Point di Cini&Nils

Sono i nostri più importanti concessionari in Italia presso i quali Cini&Nils ha attrezzato uno spazio espositivo permanente dei suoi prodotti

Campania
Napoli - CANGIANO ILLUMINAZIONE
via Milano, 94/95
tel 081/5539092 - fax 081/5544047
Emilia Romagna
Reggio Emilia - FINPOLO/LUCE CITTA'
via Fratelli Cervi, 4
tel 0522/386411 - fax 0522/382914
Friuli Venezia Giulia
Udine - PUNTO G.F.
viale Volontari della Libertà, 56
tel 0432/480494 - fax 0432/480494
Lazio
Roma - STIGNANI ILLUMINAZIONE sas
via Ostiense, 230/A
tel 06/5410009 - fax 06/5404775
Liguria
Genova - PVL ILLUMINAZIONE
via Merano, 28/R
tel 010/6500618 - fax 010/6593708
Sestri Levante (GE) - MECI
via Antica Romana Orientale, 60
tel 0185/457000 - fax 0185/485060
Lombardia
Brescia - COSMO ESSERE IN LUCE
via Tosoni, 26
tel 030/305882 - fax 030/3384467
Como - TUTTALUCE
piazza Duomo, 18
tel 031/279136 - fax 031/279136
Gallarate (VA) - GALMARINI EMILIO spa
Via Macchi, 40
tel 0331/796350 - fax 0331/770800
Lissone (MI) - BRUSSOLO ILLUMINAZIONE
viale della Repubblica, 111
tel 039/2143307 - fax 039/2145782
Milano - IL PUNTO LUCE
piazza Lima ang. Via Ozanam
tel 02/29512455 - fax 02/29512455
Milano - TUTTALUCE
viale Monterosa, 43
tel 02/5455905 - fax 02/5456069
Petosino (BG) - LUCE IN
via Guglielmo Marconi, 11
tel 035/570281 - fax 035/570281
Marche
Ascoli Piceno - COMET TARLAZZI
Zona Ind. Marino T.
tel 0736/22681 - fax 0736/2268518
Pesaro - LUCI&PARTNERS c/o FASE
via dei Pioppi, 8
tel 0721/405747 - fax 0721/405747
Sicilia
Palermo - MIGLIORE SONEPAR spa,
Accademia, Centro di Illuminotecnica
via E.O. Mandalà, 40
tel 091/6850433 - fax 091/6850688
Toscana
Firenze - MEF
via Panciatichi, 76
tel 055/4362195 - fax 055/4362193
Trentino Alto Adige
Brunico (BZ) - LEITNER HUBERT sas
via Campi della Rienza, 47
tel 0474/571100 - fax 0474/571101
Veneto
Bassano del Grappa (VI) - M.E.B. spa
Quartiere Prà, 7
tel 0424/887111 - fax 0424/887258
Treviso - CENTRO LUCE TESO/
PUNTOCINQUE ILLUMINOTECNICA
viale della Repubblica, 220/F
tel 0422/424591 - fax 0422/420401
Verona - PEDRON spa
via Basso Acquar, 40/42
tel 045/8051400 - fax 045/8051444

Partner di Cini&Nils

Sono i concessionari selezionati che hanno realizzato un'esposizione permanente dei prodotti Cini&Nils

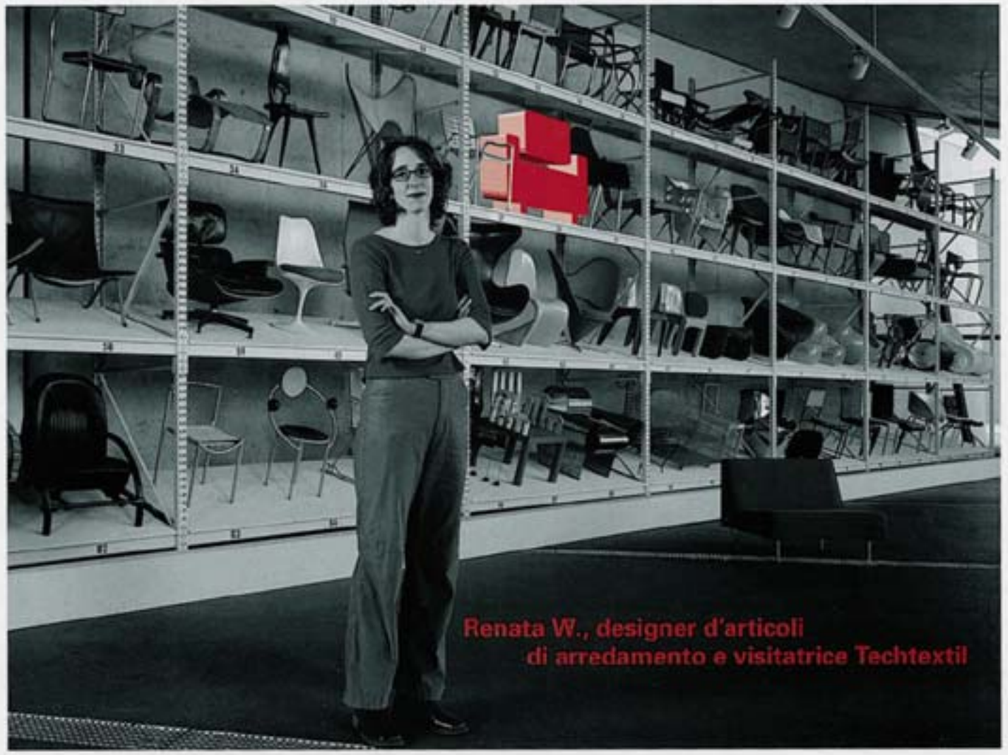
Abruzzi
Vasto (CH) - RAMONDO IDEA LUCE
via Incoronata, 19/B
tel 0873/30451 - fax 0873/3045290
Emilia Romagna
Lemignano di Collecchio (PR)- RIFLESSI srl
via G. di Vittorio, 2
tel 0521/304021 - fax 0521/804686
Lombardia
Milano - OVERLITE
via Feltre, 32
tel 02/210121 - fax 02/21012202
Piemonte
Biella - ALDEBARAN
via Tripoli, 3
tel 015/2529421 - fax 015/2523729
Veneto
Marostica (VI) - IDEALUX snc
via Montello, 70
tel 0424/77358 - fax 0424/77623
Gruaro (VE) - LUCE VIVA srl
via dell'Artigianato, 2
tel 0421/71644 - fax 0421/72224

Italia - Domus - 1/2003 - 35.000 ed omaghi

TECHTEXTIL

Fiera internazionale dei tessuti tecnici e tessuti-non-tessuti

Hightex. It's our Future.



La poltrona è il simbolo dell'arredamento d'interni – e del settore applicativo Hometech a Techtextil 2003. Con questo simbolo i produttori più importanti del mondo presentano interessanti innovazioni riguardanti l'uso di tessuti tecnici nella costruzione di mobili, imbottiti, tappeti e rivestimenti per pavimenti. Ad esempio, moquettes antistatiche oppure tessuti per esterno con protezione antiacari integrata. Techtextil e il Simposio, che si terranno contemporaneamente dal 7 al 10 aprile 2003, offrono inoltre l'opportunità di un dialogo interdisciplinare: questo significa nuove prospettive, stimoli e contatti per voi e per il vostro lavoro.

Potrete ottenere ulteriori informazioni a
Messe Frankfurt Italia S.r.l., Via Quintino Sella 5, 20121 Milano
tel. (02) 8 80 77 81, fax (02) 72 00 80 53
www.techtextil.com, info@italy.messefrankfurt.com

Frankfurt am Main
8 – 10 aprile 2003

Messe Frankfurt

Radiatore Dune
Dune sabbiose: ricordo d'Africa, delle colline di sabbia dorata illuminate dalla luce rossa del tramonto, del vento freddo della sera tra i capelli e del profumo di una tazza di thè caldo tra le mani.
ANTRAX art-heating
Tel 0423 717450 - Fax 0423 717474 - www.antrax.it - antrax@antrax.it

www.quasarfoto.com

ANTRAX Art-heating

Domus Academy
GRUPPO WEBEGG

INTERIOR DESIGN INSTITUTE

Domus Academy nasce nel 1983 come scuola post-universitaria e laboratorio di ricerca e promozione culturale nei campi del Design, del Fashion Design, del Management, dell'Interaction e del Web Design.

Domus Academy was established in 1983 as a post-graduate school and a cultural laboratory of research in the Design, Fashion Design, Management, Interaction and Web Design fields.

Interior Design Institute, nata nel 1960, è la scuola di specializzazione parauniversitaria per la formazione a tutto campo sui temi dell'Interior Design.

Interior Design Institute, born in 1960, provides for highly specialized professional training of Interior Designers.

Interior Design 2003

Da quattro anni Domus Academy e Interior Design Institute organizzano un corso che indaga i temi più avanzati dell'Interior Design. La proposta per il 2003 è di passare da un corso a un percorso. I tre appuntamenti disegnano un percorso completo che offrirà, a chi lo seguirà interamente, una conoscenza del complesso panorama di approcci, problematiche e tendenze legate ai temi dell'Interior Design, nonché la possibilità di sperimentarsi in tre valide esperienze progettuali. Per chi invece ha poco tempo a disposizione, è prevista la possibilità di partecipare a un singolo corso oppure ai primi tre giorni di conferenze.

For the last four years, Domus Academy and Interior Design Institute have held a course addressing the latest Interior Design themes. Our proposal for 2003 is to move from a course to a path. The three workshop blocks trace out a complete path. It will offer to those who will complete it an understanding of the complex panorama of the approaches, problems and trends connected with Interior Design issues. They will also have the chance to try their hand in three valid design experiences. Those who have limited time available may attend one single course, or the first three days of lectures.

shop vision
il progetto della relazione per vendere
design of the selling relationship
17-28 marzo/*March* 2003

home design
progettare la domesticità
designing domesticity
9-20 giugno/*June* 2003

designing the exhibition
l'exhibit design in musei, mostre e fiere
exhibit design in museums, exhibitions and fairs
22 settembre/*September* - 3 ottobre/*October* 2003

Il sottoscritto chiede informazioni sul request information about:
- Interior Design

nome e cognome/name and surname: _____
indirizzo/address: _____ citta/town: _____
telefono/telephone: _____ fax: _____
e-mail: _____

e chiede ulteriori informazioni su/and request further information about:
- Master in Design
- Master in Fashion Design
- Master in I-Design
- Master in Urban Management & City Design
- Design Direction Summer Session
- Fashion Design Summer Session
- Industrial Design Summer Session

Il trattamento dei dati personali avverrà in osservanza dell'articolo 13 della legge 675/96. *Domus Academy guarantees that all personal data will be treated in accordance with section 13 of Italian Data Protection Law of Dec. 31, 1996.*

Domus Academy - Gruppo Webegg via Savona 97 20144 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domusacademy.it www.domusacademy.it
IDI-Interior Design Institute via Mazzini 10 20123 Milano Italia Tel: +39 0286463289 Fax:+39 0286461353 infoidi@ateneo-idi.it www.ateneo-idi.it

Euroluce

illumina la mente

Fiera Milano 9/14 Aprile 2003

in concomitanza con il Salone Internazionale del Mobile

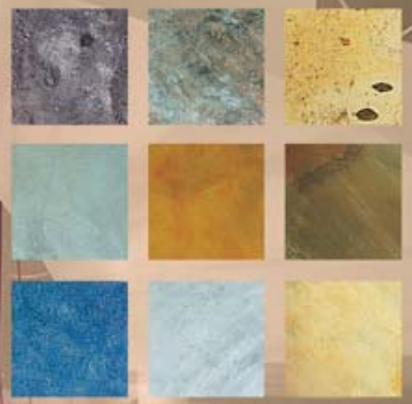
Cosmit spa Foro Buonaparte, 65 20121 Milano tel. 02 725941 fax 02 89011563 www.cosmit.it info@cosmit.it numero verde 800 342 522

jean design Roberto Lazzeroni

IPE CAVALLI

I.P.E. s.p.a. via Mattei, 1 40069 Zola Predosa (BO) Italy - tel. +39 051 6186311 - fax. +39 051 6186310 - www.ipe.it - e-mail: ipe@ipe.it
la collezione Cavalli è un marchio della I.P.E. S.p.A.

Superfici moderne degne di diventare antiche



fotografo Paolo Mercogliano - studio di progettazione ID4

linea DEGA® ART decorato

PAVIMENTI E RIVESTIMENTI IN RESINA

Tecniche di esecuzione diverse, dallo spatolato al nuvolato con possibilità di inserimenti scenografici personalizzati.
Eseguibili in vari colori su qualsiasi tipo di sottofondo, anche su vecchie pavimentazioni.

www.gobbetto.com

GOBBETTO

GOBBETTO S.r.l.
via Carroccio 16 - 20125 Milano - Italy - Tel. +39/02.8322269 - Fax. +39/02.89404269 - gobbetto@gobbetto.com
p.zza Degli Zingari 5 - 00184 Roma - Tel. +39/06.4827566 - Fax. +39/06.4818318

FINESTRE ALBERTINI. UNA PERFETTA CONNESSIONE TRA DESIGN, PRESTAZIONI, FUNZIONALITÀ.

Stile, tecnologia, solidità, una totale copertura delle tue esigenze e fino a **10 anni di garanzia**. La possibilità di personalizzare la tua casa con soluzioni particolari come l'alzante scorrevole curvo in pianta o quello in linea motorizzato. La capacità di soddisfare e anticipare le tue esigenze. **Finestre Albertini**. Comunicano la qualità delle tue scelte.

www.albertini.it
info@albertini.it
Tel. 045 6151250

SERRAMENTI
ALBERTINI
PIÙ VALORE ALLA TUA CASA

dal piedistallo al pied-à-terre

Hola è il punto di equilibrio tra forma e funzione e per questo gode anche di un vero successo di pubblico.
Un primato che trova il suo perchè nella cura estrema con cui è stato forgiato nelle forme e nei particolari, nelle eccellenti prestazioni tecniche, come la risposta termica e nella sicurezza del doppio test su ogni esemplare. Hola, che è anche complemento d'arredo, è disponibile in più di 200 cromatismi e addirittura 48 larghezze. Hola è un progetto pensato per ridisegnare il concetto di casa ma è pensato soprattutto per te.

mod. **Hola**

800-500455

E' nato un nuovo servizio
ProLine progettazione on-line

Se vuoi conoscere il rivenditore a te più vicino, questo è il nostro numero verde. Siamo al tuo servizio!
09.00-12.00 15.00-18.00

TUBES RADIATORI

TUBES RADIATORI SRL
Via Boscalto, 32
31023 Resana TV - Italy
Tel. ++39 0423 7161 r.a.
Fax ++39 0423 715050
www.tubesradiatori.com
tubes@tubesradiatori.com

Link
COLLECTION

design Sergio Lion

TARGET
DIVISIONE DELLA FREZZA SPA
VIA FERRET, 11/9
31020 VIDOR (TREVISO) ITALY
TEL. +39 0423.989007
FAX +39 0423.985159
WWW.OFFICETARGET.COM
EMAIL: INFO@OFFICETARGET.COM

FREZZA

www.saiedue.it

LIVING

Saie Due

Saloni Internazionali dell'Architettura d'Interni, del Recupero, delle Tecnologie e Finiture per l'Edilizia

Bologna 19-23/3/2003

ARCHITETTURA E FINITURE D'INTERNI

FINESTRE E PORTE: TECNOLOGIE, SISTEMI ED ACCESSORI

PAVIMENTI, RIVESTIMENTI E SCALE

SERRAMENTI

TECNOLOGIE PER IL RECUPERO E LA MANUTENZIONE DEGLI EDIFICI

PRODOTTI DI FINITURA PER ESTERNI

TENDE E SISTEMI

COLORE E DECORAZIONE

IMPIANTISTICA INTELLIGENTE

PRODOTTI E SERVIZI ECOLOGICI PER EDILIZIA

APPARECCHI E SISTEMI DI ILLUMINAZIONE

UTENSILI PROFESSIONALI E SISTEMI DI FISSAGGIO

EVENTO SPECIALE

SAIEDUE 2003 FOCUSEMOTIONALLIVING

OSSERVATORIO SULL'ARCHITECTURAL DESIGN
SOGNI, BISOGNI E MEGATRENDS

Una ricerca psicolinguistica, un convegno ed una grande mostra nel Centro Servizi anticipano ai visitatori di SAIEDUE LIVING 2003 l'immediato futuro del design e dell'architettura legati agli spazi abitativi, presentando le diverse tipologie di abitazione che rispondono ai bisogni più profondi della popolazione.

I SALONI TEMATICI

Sates — TECNOLOGIE E SISTEMI PER L'INVOLUCRO EDILIZIO

Naturpolis — PRODOTTI ECOLOGICI PER EDILIZIA

Floor Expo — SALONE DEL PAVIMENTO

La Falegnameria di SaieDue — LA FALEGNAMERIA MACCHINE E TECNOLOGIE

Living Stones — SALONE DEL MARMO E DELLE PIETRE NATURALI

ON OFF — IMPIANTISTICA INTELLIGENTE

SUNWEEK — SALONE DELLE ENERGIE RINNOVABILI

Organizzato da
FEDERLEGNO-ARREDO
e FEDERLEGNO-ARREDO srl

In collaborazione con
EDILEGNO, UNCSAAL
BolognaFiere

Segreteria operativa
O.N. ORGANIZZAZIONE NIKE srl
Via Moscova 7 - 20121 MILANO (Italy)
Tel. 02 29017144 - Fax 02 29006279

Ufficio Stampa
Tel. 051 6647482
Fax 051 861093

Perché scendere a compromessi?
Ora puoi avere l'immagine intera.

hp designjet 100

Grazie alla nuova e versatile stampante a colori HP Designjet 100, non dovrai più rinunciare a stampare le tue immagini in un formato più grande. Allo stesso prezzo di una stampante A2, puoi acquistare una macchina in grado di stampare qualsiasi cosa, dai documenti di ufficio ai disegni CAD, fino al formato A1+. E tutto questo dalla tua scrivania e con la qualità di immagine definita e nitida che solo HP può garantirti. Semplice da utilizzare e accessibile nel prezzo, risulta davvero economica nei costi di gestione, grazie alle cartucce sostituibili singolarmente e alla capacità di stampare in diverse modalità, per un miglior controllo sull'utilizzo di inchiostro. E visto che si tratta di una stampante HP, potrai essere sempre sicuro dell'alto livello di affidabilità e performance.

• versatilità di stampa, da A5 a A1+ • caratteristiche per la stampa d'ufficio: certificazione Microsoft® per driver Windows® 98, 2000, XP • funzioni specifiche per la stampa CAD: driver AutoCAD™ • semplicità di funzionamento • risparmio dei costi di stampa in outsourcing • gestione di un'ampia gamma di supporti di stampa HP • design semplice ed elegante

Per avere più informazioni, visita www.hp.com/go/designjet

hp invent

©2002 Hewlett-Packard Company. Microsoft e Windows sono marchi registrati negli Stati Uniti e negli altri Paesi da Microsoft Corporation. AutoCAD™ è un marchio registrato negli Stati Uniti e negli altri Paesi da Autodesk, Inc.

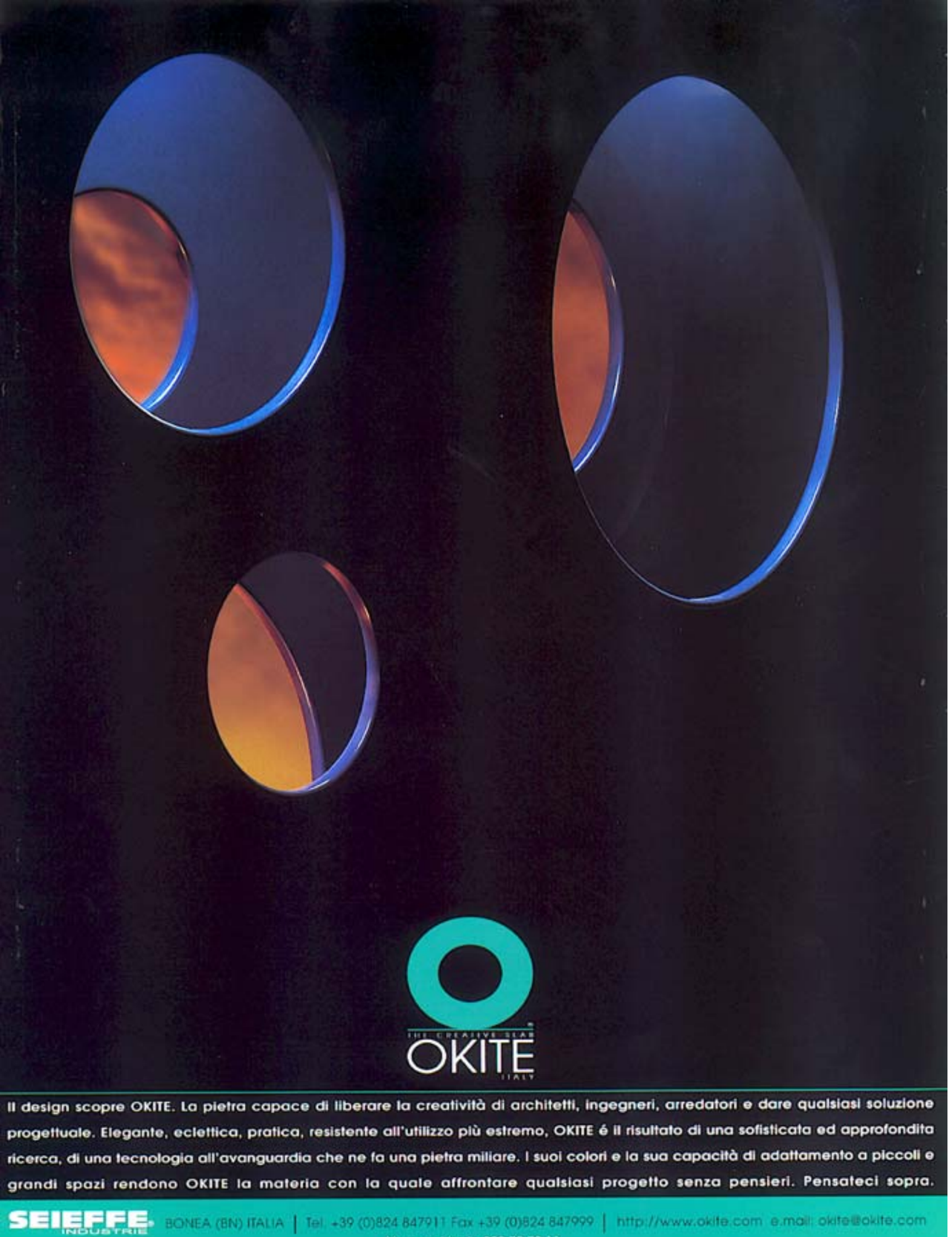
Serenata.

BEGA

BEGA – Luce per l'esterno.

Distributore per l'Italia:
ZUMTOBEL STAFF
ILLUMINAZIONE SRL
Via Pirelli 26, 20124 Milano
Tel. 02 / 66 74 51
Fax 02 / 66 74 57 77
infomilano@zumtobelstaff.co.at
www.bega.com

Notturno.

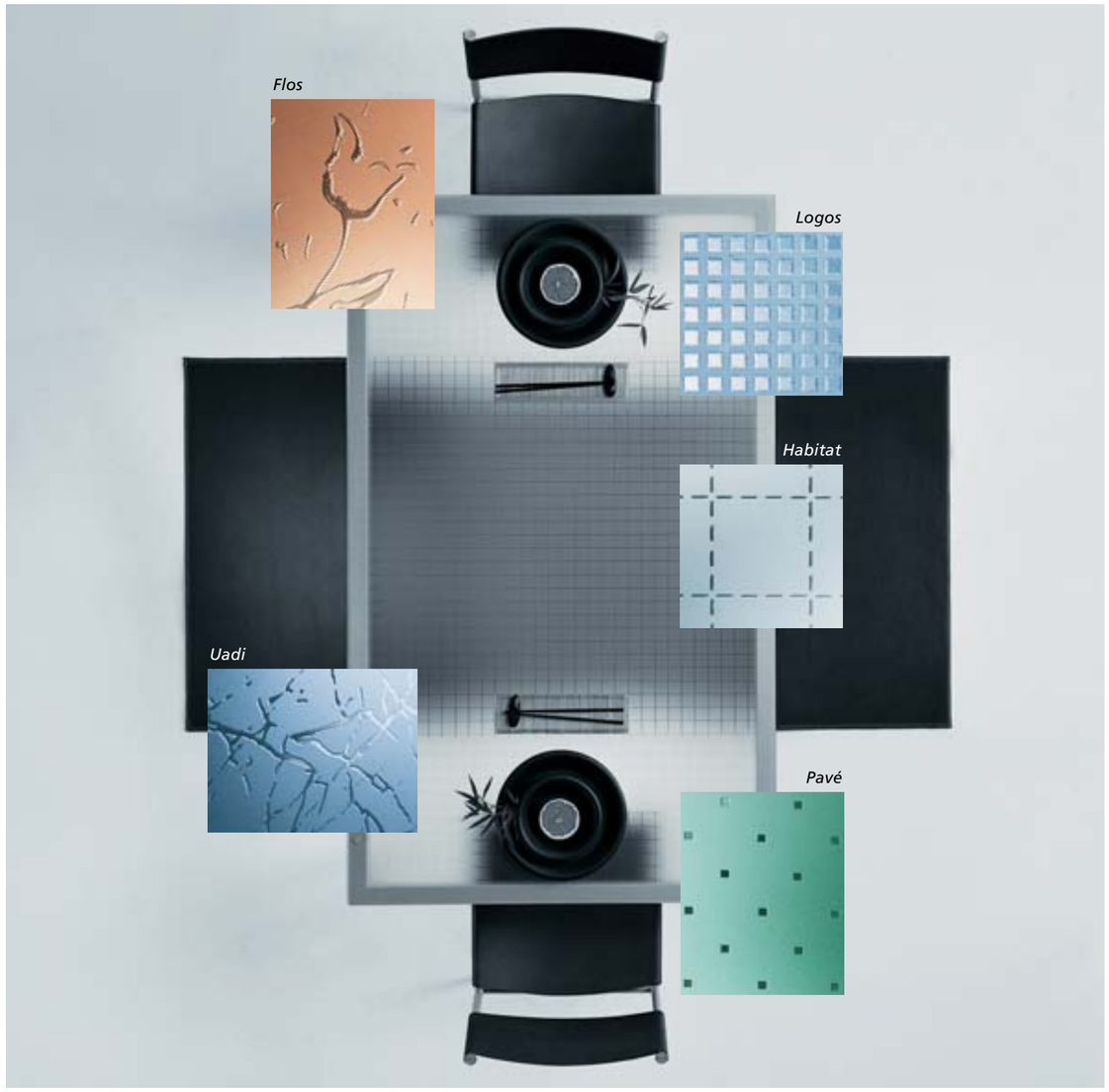


Madras: il vetro disegna nuove prospettive

Il vetro Madras è puro float trasparente, cui un delicato procedimento di incisione chimica conferisce un efficace potere schermante e caratteristiche decorative uniche. I suoi impieghi nel campo dell'arredamento e della decorazione d'interni sono molteplici e, in parte, ancora da scoprire. Madras è disponibile in lastre da 180/240 x 321 cm, in spessori variabili da 3 a 19 mm, nei colori float. Il catalogo comprende oltre 50 texture e disegni.

Madras: glass designs new prospects

1Madras is pure, transparent float glass given effective shielding power and unique decorative characteristics by a delicate chemical etching procedure. It has uses in the fields of furnishing and interior design, and several are yet to be discovered. Madras is available in sheets measuring 180/240 x 321 cm, in thicknesses varying from 3 to 19 mm, in float colours. The catalogue includes more



Tutte le lavorazioni tipiche dell'industria di trasformazione del vetro sono compatibili con Madras: molatura, foratura, tempera, curvatura, stratificazione, vetrate isolanti ecc. L'incisione chimica modifica la lastra di vetro solo in superficie, senza alterarne le caratteristiche di resistenza. Per la manutenzione, bastano acqua e/o normali detergenti per vetro

All processing types typical of the glass-transformation industry are compatible with Madras – grinding, perforation, tempering, curving, stratification, insulated glazings, etc. In fact, chemical etching only modifies the surface of glass, without altering its resistance characteristics. As for maintenance, water and/or glass detergents can be used

madras

Vitreal Specchi srl
Via IV Novembre, 95
22066 Mariano Comense (Como)
Italia
T +39-031745062
F +39-031743166
info@vitrealspecchi.it
www.vitrealspecchi.it

www.domusweb.it

Domus 856 Febbraio/February 2003

Copertina/Cover

Il progetto di Foster and Partners, una delle sette strategie per la ricostruzione di Ground Zero, vedi pagina 44, propone un'unica torre gemellata e un parco che unisce l'area all'East River
One of the seven strategies for rebuilding Ground Zero, featured on page 44. Foster and Partners proposes a unique twinned tower and a public park that links the site with the East River

Review

2 Libri/Books
14 Mostre/Exhibitions
22 Calendario/Calendar

Monitor

24 Dytham e Klein a Tokyo. Tessuti americani. La rete di Perrault
Dytham Klein in Japan.Textiles in America. Perrault's mesh

Servizi/Features

32 La ricostruzione di Ground Zero / Rebuilding Ground Zero
Il concorso più vistoso del mondo / The world's most visible architectural competition

50 Ungers a Brema / Ungers in Bremen
Dopo il cubo, la curva. Testo di Patrick Barton / After the cube: the curve. Text by Patrick Barton

60 Un cuore per Melbourne / Lab's heart for Melbourne
Charles Jencks incontra il Nuovo Paradigma / Charles Jencks finds a new paradigm

76 Omaggio alla Catalogna / Homage to Catalonia
Un nuovo parco urbano di Enric Miralles e Benedetta Tagliabue / An urban park by Enric Miralles and Benedetta Tagliabue

88 Porte che si aprono / Opening doors
Nuovi territori per il design, con una mappa di Marco Susani / How design found new territory, and a map from Marco Susani

94 Movimenti e artefatti / Manufactured movements
Stefano Casciani racconta il periodo eroico della Transavanguardia / Stefano Casciani on the glory days of Italian avant garde art

102 In attesa di volare / Waiting for the plane
Come Trax conquistò gli aeroporti / How Trax took over the airport

Rassegna

112 Stanze da bagno / The bathroom
Maria Cristina Tommasini descrive novità e conferme / Maria Cristina Tommasini selects the essentials

Post Script

137 Lord Norman Foster. Significati dell'orologio. Nuova grafica internazionale
Lord Norman Foster. The meaning of the watch. New graphics

Direttore/Editor Deyan Sudjic

Consulente alla direzione/Deputy editor Stefano Casciani

Creative director Simon Esterson

Art director Giuseppe Basile

Staff editoriale/Editorial staff
Maria Cristina Tommasini (caporedattore)
Laura Bossi
Rita Capezzuto
Francesca Picchi

Libri/Books Gianmario Andreani

Inviato speciale/Special correspondent Pierre Restany

website
Luigi Spinelli
Elena Sommariva

Staff grafico/Graphics
Fabio Grazioli
Antonio Talarico

Segreteria/Administration
Valeria Bonafé
Marina Conti
Isabella Di Nunno
(assistente di Deyan Sudjic)
Miranda Giardino di Lollo (responsabile)

Redazione
Tel + 390282472301
Fax +39 02 82472386
E-mail:redazione@domusweb.it

Titolare del trattamento dei dati personali raccolti nelle banche dati di uso redazionale è Editoriale Domus S.p.A.
Gli interessati potranno esercitare i diritti previsti dall'art. 13 della Legge 675/96 telefonando al numero +39 02 82472459

Editoriale Domus S.p.A.
Via Gianni Mazzocchi 1/3
20089 Rozzano (Milano)
Tel. +39 02 824721
Fax +39 02 57500132
E-mail: editorialedomus@edidomus.it

Editore/Publisher Maria Giovanna Mazzocchi Bordone

Direzione commerciale/Marketing director Paolo Ratti

Pubblicità
Tel. +39 02 82472472
Fax +39 02 82472385
E-mail: pubblicita@edidomus.it

Direzione generale pubblicità
Advertising director Gabriele Viganò

Direzione vendite/Sales director Giuseppe Gismondi

Promozione/Promotion Sabrina Dordoni

Estratti/Reprints
Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti a:
Minimum 1000 copies of each article may be ordered from
Tel. +39 02 82472472
Fax +39 02 82472385
E-mail: dordoni@edidomus.it

Agenti regionali per la pubblicità nazionale
Piemonte/Valle d'Aosta: InMedia, C.so Galileo Ferraris, 138 - 10129 Torino - tel. (011) 5682390 fax (011) 5683076
Liguria: Promospazio, Via Trento, 43/2 - 16145 Genova: Alessandro Monti, tel. (010) 3622525 fax (010) 316358
Veneto, Friuli V.G. e Trentino-Alto Adige: Agenzie: Undersail S.r.l. vicolo Ognissanti 9, 37123 Verona, tel. 0458000647 fax 0458043366
Clienti: Tiziana Maranzana, C.so Milano 43 - 35139 Padova, tel. (049) 660308, fax. (049) 656050
Emilia Romagna: Massimo Verni, via Matteucci 20/2 - 40137 Bologna, tel. (051) 345369-347461
Toscana: Promomedia, via Buonvicini 21 - 50132 Firenze, tel. (055) 573968-580455
Marche: Susanna Sanchioni, via Trento 7 - 60124 Ancona, tel (071) 2075396
Lazio, Campania: Interspazi, via Giano Parrasio 23 - 00152 Roma, tel. (06) 5806368
Umbria: Zupicich & Associati, via Vermiglioli 16 - 06123 Perugia, tel. (075) 5738714 fax (075) 5725268
Sicilia: MPM, via Notarbartolo 4, 90141 Palermo, tel. (091) 6252045 fax (091) 6254987
Sardegna: Giampiero Apeddu, viale Marconi 81, 09131 Cagliari, tel. (070) 43491

Servizio abbonamenti/Subscriptions
numero verde 800-001199 da lunedì a venerdì dalle 9,00 alle 21,00, sabato dalle 9,00 alle 17.30
Fax +39 02 82472383 E-mail: uf.abbonamenti@edidomus. it Foreign Subscriptions Dept. +39 02 82472276 subscriptions@edidomus.it

Ufficio vendite Italia
tel. 039/838288 – fax 039/838286 e-mail: uf.vendite@edidomus.it Un numero ¤ 7,80.
Fascicoli arretrati: ¤ 11,50. Modalità di pagamento: contrassegno (contributo spese di spedizione ¤ 1,55).
Carta di credito: (American Express, CartaSi, Diners, Visa), versamento sul c/c postale n. 668202 intestato a Editoriale Domus SpA, Via G. Mazzocchi 1/3 – 20089 Rozzano (MI), indicando sulla causale i numeri di "DOMUS" desiderati.
Si prega di accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie.
Ai sensi della Legge 675/96 si informa che il servizio abbonamenti e vendite copie arretrate Italia è gestito da Teleprofessional Srl, Via Mentana 17/A, Monza (MI), tel. 039/2321071, responsabile del trattamento dei dati personali.
A tale soggetto gli interessati potranno rivolgersi per esercitare i diritti previsti dall'articolo 13 della Legge 675/96.
I dati saranno oggetto di trattamento prevalentemente informatico ai soli fini della corretta gestione dell'ordine e di tutti gli obblighi che ne conseguono.

Foreign Sales
Tel. +39-02 82472529 – fax +39-02 82472590 e-mail: sales@edidomus.it
Back issues: ¤ 11,50. (Postal charges not included) Payment method: by credit card American Express, Diners, Mastercard, Visa, bank transfer on our account n. 5016352/01/22 - Banca Commerciale Italiana, Assago branch (Milan).

© Copyright
Editoriale Domus S.p.A.
Milano

Associato all'U.S.P.I.
(Unione stampa
Periodica Italiana)

A.N.E.S.

Direttore responsabile Maria Giovanna Mazzocchi Bordone/Registrazione del Tribunale di Milano n.125 del 14/8/1948. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'editore.

Distribuzione Italia/Distribution Italy A&G Marco, via Fortezza 27, 20126 Milano

Distribuzione internazionale
Sole agent for distribution
AIE - Agenzia Italiana di
Esportazione S.p.A.
Via Manzoni 12, 20089 Rozzano (MI)
Tel. (02) 5753911
Fax (02) 57512606

Stampa/Printers BSZ, Mazzo di Rho (MI)

In questo numero la pubblicità non supera il 45%
Il materiale inviato in redazione, salvo accordi specifici, non verrà restituito

Domus, rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti/review founded in 1928 by Gio Ponti

Alvar Aalto
tutto il design
Alvar Aalto
the complete designs
7

Non disturbare
Do not disturb
18

review

libri
books/2
mostre
exhibitions/14
calendario
calendar/22

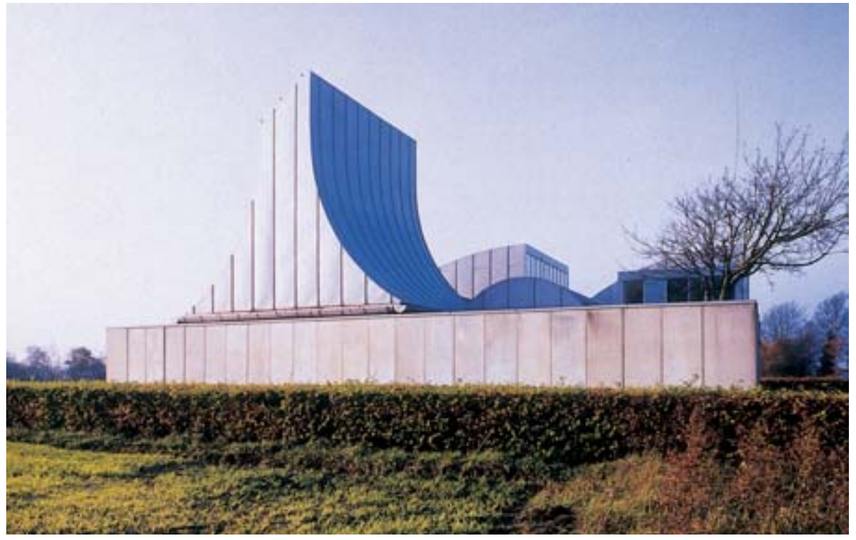
Utzon, l'eroe perduto

Utzon
Inspiration, Vision, Architecture
di Richard Weston, Edition Bløndal, Hellerup, 2002 (pp. 435, s.i.p)

Eccessivo nelle dimensioni, ridondante nei materiali iconografici, scarsamente scientifico nella presentazione degli edifici, acriticamente nostalgico della "grande architettura" degli anni Sessanta, indeciso tra biografia e regesto delle opere. Il monumentale libro del gallese Richard Weston sull'opera di Jorn Utzon si presta, a prima vista, a numerose critiche per il suo porsi al di fuori degli standard dell'editoria architettonica recente. Tuttavia, il fatto che esso costituisca la prima monografia che raccoglie tutti i lavori di Utzon in un unico volume e che abbia visto la partecipazione dall'ottantaquattrenne maestro danese nella revisione dei materiali, lo rende strumento indispensabile per conoscere l'opera di uno dei più incompresi architetti del ventesimo secolo. Più che da un discorso unitario, il lavoro di Utzon emerge dal variegato materiale iconografico (schizzi, foto di cantiere, esempi comparativi di architetture storiche e forme naturali), dal racconto delle peripezie progettuali e costruttive (forse più rivelatorio delle descrizioni degli edifici finiti) e da una serie di documenti d'epoca che mostrano come egli pubblicava il suo lavoro (straordinaria, in questo senso, la sequenza di presentazioni del processo costruttivo dell'Opera di Sidney su Zodiac, alla fine degli anni Cinquanta). Ne risulta un documento vitale e scomposto, a metà strada tra il manifesto poetico e lo scrap book dei materiali di lavoro, che dissemina idee ad ogni pagina e, in ultima analisi, rifugge le gabbie ideologiche in cui si è cercato di porre Utzon: non ultima quella dello stesso Weston che reitera la lettura dell'ultimo grande maestro moderno del dopoguerra, teso a riconciliare umanesimo e tecnologia, con le sue monumentali forme tettoniche ispirate agli archetipi edilizi delle civiltà pre-industriali e alle forme naturali. Se tutto ciò è vero come punto di partenza, gli esiti non sono mai scontati né riconducibili a un linguaggio architettonico unitario, ma ad un metodo di lavoro che ricerca la corrispondenza tra struttura, spazio, funzione e rappresentatività, giungendo a frammentare le architetture in unità tettoniche discrete ma lasciando le aggregazioni 'aperte' e imprevedibili. Per giungere a ciò, Utzon inventa procedimenti compositivi molto diversi tra loro i quali, a causa della ritrosia dell'architetto danese nel pubblicare la sua opera, sono messi a confronto per la prima volta proprio da questo libro. Non c'è solo la dialettica tra piattaforma e copertura libera, presente a Sidney (e celebrata da Kenneth Frampton in *Studies in Tectonic Culture*) ma anche il procedimento 'additivo' di parti discrete della Scuola di Herning (1967-70), le variazioni sui tessuti urbani 'minori' formati da corti nei complessi residenziali di Kingo e Fredensborg (1957-65), le sperimentazioni sui sistemi trabeati che culminano nel Parlamento del Kuwait (1969-87) e i progetti tesi verso una "poetica dell'informe" come il cavernoso Museo di Silkeborg per l'artista Asgern Jorn (1964). La sostanziale differenza tra Utzon ed altri maestri del dopoguerra, il cui lavoro era riconducibile a linguaggi tipici (Aalto, Scharoun, il Corbu brutalista o Louis I. Kahn) o a letture ideologiche (l'umanesimo dell'organicismo, la partecipazione del Team Ten, la flessibilità dei sistemi nello Strutturalismo), sta proprio in questa inafferrabilità della sua ricerca, nel non lasciarsi mai incapsulare in una formula definitiva. Nell'ansia di questa esplorazione 'aperta', nell'ampiezza dei suoi orizzonti culturali, Utzon si avvicina più a un'estetica 'situazionista' o a un eclettismo radicale che alla presunta "coerenza costruttiva" cui è solitamente associato. In ciò, i suoi progetti sono molto più affini a quelli di contemporanei quali Eero Saarinen o Constant piuttosto che ad Aalto, Candilis, Josics e Woods o Kahn. Nulla sembrerebbe più distante da Utzon dell'opportunismo stilistico dello Style for the Job dell'americano-finlandese o all'incompiutezza delle configurazioni della New Babylon e, tuttavia, con l'uno egli condivide la straordinaria variazione di linguaggi costruttivi (non a caso, sarà proprio Saarinen, in qualità di giurato, a premiare Utzon al concorso di Sidney) e con l'altro l'apertura e la dèrive delle parti insediative della sua additive architecture (e anche qui sono documentati i contatti tra Utzon, Il Situazionismo e COBRA proprio attraverso Jorn). Se si rimuovono le stratificazioni ideologiche del modernismo degli anni Sessanta, emerge un Utzon sperimentatore che anticipa (ma anche verifica in carne ed ossa) molte delle visioni di tendenze radicali più recenti. Anche dal punto di vista del processo costruttivo, Utzon coinvolge la produzione edilizia industrializzata in maniera più pronunciata dei suoi predecessori. Invece di controllare la costruzione nella sua totalità, egli individua un idea tettonica ripetibile e poi coinvolge l'industria (spesso con sistemi prefabbricati) perché questa gli dia la risposta e i dettagli che sviluppino il sistema. Questo dialogo, con ingegneri e produttori, si rivelerà fondamentale per l'evoluzione delle innovazioni tecnologiche di Sidney (con Ove Arup) e di Kuwait City (con lo svizzero Max Walt). Certamente il tempo non ha dato ragione alla coerenza costruttiva di Utzon e la produzione edilizia odierna, così segmentata e 'stratificata', è molto lontana dall'unità di spazio e struttura che l'architetto danese cercava. Tuttavia, il processo 'aperto', il coinvolgimento della prefabbricazione e l'accordarsi delle fasi del progetto sull'evoluzione di sistemi tecnologici controllati da "unità minime" flessibili, lasciano intravedere possibilità produttive di grande attualità. Utzon rifugge un'estetica della tecnologia e apre costantemente a nuove configurazioni spaziali formate dagli stessi elementi tettonici, mostrandone la potenzialità compositiva e l'ambiguità figurativa. In questa continua proiezione progettuale, è architetto che resiste a facili inquadramenti e al consumo delle immagini. Se Sidney pareva l'icona che esaurisse la sua poetica, con questa pubblicazione si aprono ulteriori e inattese prospettive. Si spera che il libro di Weston sia solo un inizio e che future interpretazioni sviluppino ulteriormente le premesse insite in un'opera troppo spessa sacrificata a fare da portavoce all'universalità del Moderno.

Sidney Opera House: il capolavoro che Utzon non ha mai visto finito viene ora rimodellato come Utzon desiderava fosse ultimato
Sydney Opera House: the masterpiece Utzon never saw is to be remodeled with his approval

Un progetto meno conosciuto di Utzon, questa casa e galleria, dalla chiara influenza islamica, costruita a Birk in Danimarca, originariamente progettata per la comunità accademica non realizzata di Herning
Utzon's less famous projects, such as this house and gallery with its clear Islamic influences at Birk in Denmark was originally designed for the unrealised academic community of Herning



Pietro Valle, architetto

Utzon, the lost hero

At first glance, this book by the Welsh author Richard Weston on Jorn Utzon is subject to a host of doubts. It is too big, there are too many over familiar illustrations and it is not rigorous enough in the presentation of the buildings. Moreover, the volume is uncritically nostalgic about the great architecture of the 1960s, and the biography and catalogue of the works are uncertain. It looks at a disadvantage set against the best recent books on architecture. However, the fact that it is the first monograph containing all of Utzon's works in a single volume and that the 84-year-old Danish master edited and revised the material makes it an essential tool for comprehending one of the least understood 20th-century architects. This book contains a variety of illustrations (sketches, building site photos, comparisons of historic buildings and natural forms), narratives of the ups and downs of design and construction (which are perhaps more revealing than the descriptions of the finished buildings) and some period documents showing how Utzon's work was published (including a series on the Sydney Opera House published by Zodiac in the late 1950s). The discussion of the works is not exactly unified. It is a vital, uneven document, poised between a poetic manifesto and a scrapbook of materials, disseminating ideas from each page and avoiding ideological categories that have tended to be applied to the architect. These include Weston's, for he reiterates the reading of the last great post-war builder to seek to reconcile humanism and technology by means of monumental tectonic forms inspired by the building archetypes of pre-industrial civilizations and natural forms. This may be a good point of departure, but the outcome is never taken for granted, nor can it be reduced to a cohesive architectural language. Instead, these sources influence a working method that tries to make the structure, space, function and representation coincide, going so far as to fragment the constructions into separate tectonic units while leaving the groups 'open' and unpredictable. To achieve this Utzon invents highly original design processes that, because of the Danish architect's modesty where the publication of his work is concerned, are examined for the first time in this volume. In addition to the dialectical relationship between the platform and the free roof of the Sydney Opera House (praised by Kenneth Frampton in Studies in Tectonic Culture), one also finds the process of the 'addition' of independent parts in the Herning School (1967-70); the variation on 'minor' urban fabrics formed by the courtyards in the Kingo and Fredensborg residential complexes (1957-65); the experiments with trabeation systems that culminated in the Kuwait Parliament (1969-87); and the schemes seeking a 'poetic of the shapeless', as in the cave-like Silkeborg Museum for the artist Asgern Jorn (1964). The substantial difference between Utzon and the other post-war masters lies in the elusiveness of his investigations and his refusal to be enclosed in a definitive formula. The work of other leading architects could be defined by typical languages (Aalto, Scharoun, the brutalist Corbusier and Louis Kahn) or by ideological interpretations (the humanism of organicism, the participation of Team Ten or the flexibility of structuralism's systems). In the anxiety of this 'open' probing and the extension of his cultural scope, Utzon comes closer to a situationist aesthetic or radical eclecticism than the 'constructional coherence' usually used to describe him. Therefore, his designs are far closer to those of contemporaries like Eero Saarinen or Constant than those of Aalto, Candilis, Josics, Woods or Kahn. Nothing would seem more distant from Utzon than the stylistic opportunism of the Saarinen's Style for the Job or the incompleteness of the configurations of New Babylon. However, he shares with the former an extraordinary diversity of constructional languages (it was no accident that Saarinen was on the jury that awarded Utzon the Sydney job); with the latter he shares the opening and drifting of the developmental sections of his additive architecture (here, too, there are documented contacts between Utzon, situationism and COBRA, with Jorn as a go-between). If one removes the superficial ideological layers of 1960s modernism, one discerns an experimental Utzon who anticipated (and personally carried

out) many of the latest radical trends. From the viewpoint of the construction process as well, Utzon got involved in industrialized building more than his predecessors. Instead of controlling the whole construction, he pinpoints a repeatable tectonic idea, and then calls in industry (often with prefabricated systems) to respond and provide the details necessary to develop the system. This dialogue with engineers and producers turned out to be fundamental for the evolution of the technological innovations in Sydney (with Ove Arup) and Kuwait City (with Switzerland's Max Walt). Of course, time has not borne out Utzon's constructional coherence, and today's buildings, so broken up and 'stratified', are a far cry from the unity of space and structure sought by the Danish architect. Yet the open process, the employment of prefabrication and the matching of the project's phases and the evolution of technological systems controlled by flexible 'minimum units' could pave the way for very contemporary production potential. Utzon avoids the poetic of technology and continually allows novel spatial configurations formed by the tectonic elements themselves, revealing their compositional possibilities and figurative ambiguity. This design projection makes him an architect who is difficult to consider contextually and whose images are not easily consumed. Sydney appeared to be the icon that exhausted his aesthetic, but this volume opens further, unexpected perspectives. Hopefully Weston's book is only the beginning; perhaps future interpretations will further develop the original foundations of designs that are too often sacrificed as examples of the universality of modernism.

Pietro Valle is an architect

Dubosc e Landowski usano colori vivaci e un irregolare skyline per vivacizzare lo squallore della periferia parigina
Dubosc and Landowski used an irregular skyline and bright colour to enliven Paris's bleak suburbs

La guerra tra fabbrica e architettura

Dubosc e Landowski – Architettura e industria
A cura di Marco Imperadori
Grafo edizioni, Milano, 2001 (pp. 64, s.i.p.)

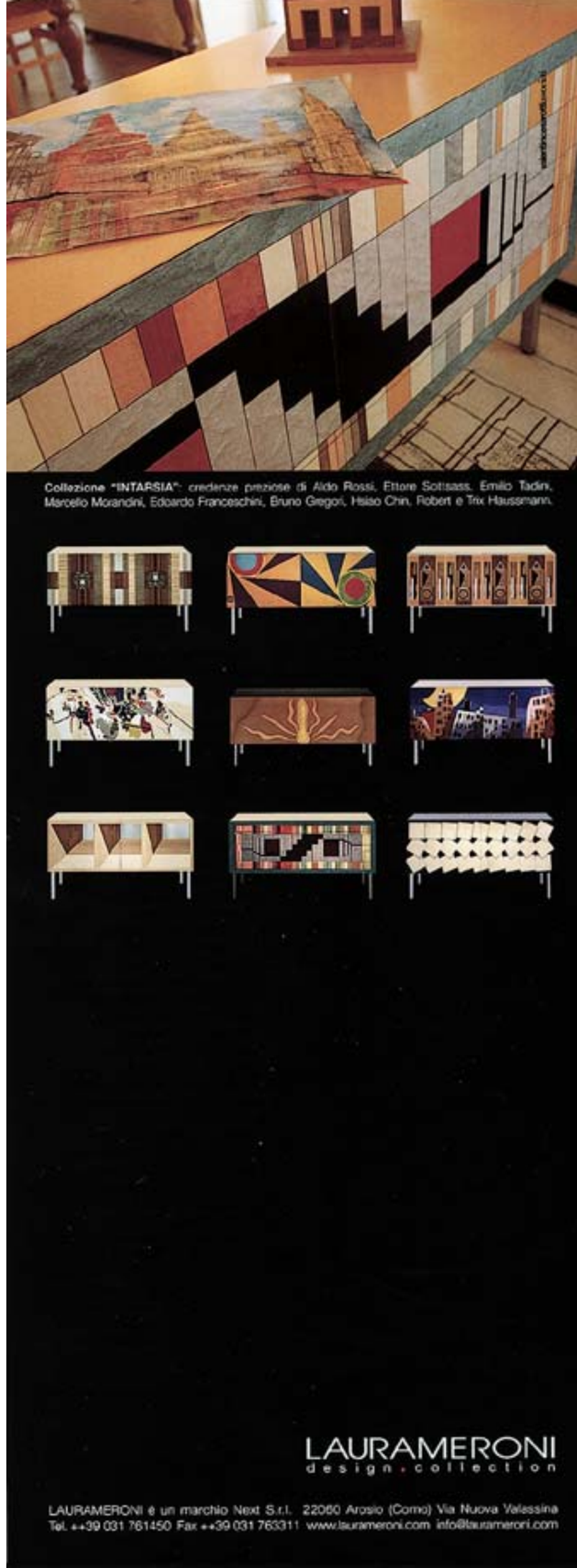
"Pressoché tutte le forme di industrializzazione edilizia hanno da sempre scontato che essa dovesse essere pagata con un sacrificio più o meno doloroso dell'architettura". Con questa amara constatazione si apre la presentazione a questo piccolo libro sulle opere di Dubosc e Landowski. In effetti c'è sempre stata, storicamente, una sorta di pregiudizio nei confronti dell'industrializzazione edilizia, al punto da distinguere nettamente l'Architettura con la A maiuscola da quella progettazione che fa uso sistematico di semilavorati e subcomponenti industriali. La prima rimarrebbe appannaggio degli architetti, mentre la seconda andrebbe a costituire il campo d'applicazione di competenze prettamente tecnico-ingegneristiche che poco hanno a che vedere con preoccupazioni di carattere poetico-formale. Per estensione, la stessa architettura industriale viene generalmente trattata come oggetto di interesse prevalentemente archeologico, e solo raramente la si fa rientrare nel vivo del dibattito contemporaneo.
Il disinteresse per i casi di industrializzazione edilizia ex novo ha comunque una ragione, e cioè un'oggettiva scarsità di buoni risultati, imputabile non al metodo in sé, quanto piuttosto ad un diffuso difetto, da parte del progettista, di competenze tecnologiche. Non potendo fornire indicazioni, egli è spesso costretto a sottostare a soluzioni proposte da terzi, perdendone il controllo. Difetto che deriva da un'intera impostazione culturale che pesa ancora sul bagaglio formativo dell'architetto, come certa "menomazione culturale" pesa in quello dell'esperto di industrializzazione, una reciproca "disaffinità elettiva" che non fa sembrare così lontana e superata la vecchia dicotomia "tecnica-cultura". Sono questi i presupposti di fondo di questa pubblicazione su Dubosc e Landowski che, dall'interno del loro Architecture and Style Workshop di Parigi, fanno dell'industrializzazione un punto di forza anche linguistico e non una limitazione creativa, ponendosi come cerniera positiva di quella contrapposizione, e integrando i mondi dell'industria avanzata e dell'architettura.
L'approccio degli architetti francesi è un "predominio del progetto sul prodotto", dove il prodotto sono le parole che l'industria delle costruzioni mette a disposizione e il progetto è il loro controllo sintattico, in frasi differenziate ed efficaci dal punto di vista delle prestazioni, della forma, della sostenibilità ambientale, ed anche del recupero di un ritardo del settore edilizio sul versante dell'innovazione e dello sviluppo. Ovviamente la condizione è che si conoscano molto bene quelle parole. La ricerca di Dubosc e Landowski è da sempre orientata verso un'industrializzazione pura, un perfetto meccano assemblabile a secco, controllabile nei costi e nei tempi di esecuzione, eventualmente anche in quelli di smantellamento e riciclo dei componenti, tutto nell'ottica della minima richiesta energetica, come il "salto di un gatto sul tavolo" dicono loro. Non a caso il settore residenziale a basso costo, da sempre marginalizzato rispetto alla sperimentazione (spesso si tratta di edilizia sovvenzionata), è la loro palestra operativa più stimolante.
Cinque episodi residenziali, che vanno dal 1987 al 1996, sono presentati accostando per ognuno una descrizione architettonica ed una tecnologica. Ora, assimilata la tecnologia proposta attraverso descrizioni puntuali e convincenti, è la qualità architettonica che conferisce una marcia in più alla produzione degli architetti parigini. È "nella indiscutibile dimostratività delle loro stesse opere" che diventa evidente la validità del metodo: ricchezza e flessibilità delle soluzioni, varietà cromatica, ma soprattutto una disinibita creatività tipologica unita a una notevole sensibilità architettonica.
Una disinibizione evidente nelle residenze Kronos (1991), in cui la logica di alleggerimento strutturale, che determina la forma chiusa toroidale e investe anche i corpi scale in leggera struttura d'acciaio, diventa spregiudicata nella corte interna, dove quattro bracci di irrigidimento convergenti in un plinto centrale scardinano l'intera composizione. O ne La Vénerie (1994), dove si fronteggiano due edifici gemelli divergendo verso sud e, al di là della libertà compositiva delle scale di accesso, creano una corte trapezoidale, aprono la prospettiva e ottimizzano l'esposizione solare, un'accortezza a cui già Franco Albini ci aveva abituato nel quartiere Ina Casa a Cesate (1950).
Ma, su tutto, c'è un altro aspetto interessante nell'approccio di Dubosc e Landowski: l'impiego esclusivo di componenti disponibili sul mercato, a catalogo, e non su disegno ad hoc per specifiche e irripetibili applicazioni. Allora il gioco ha una valenza in più. Forse è esagerato accostare la Mappa di Alighiero Boetti alle loro architetture, ma quando Boetti dice che "la Mappa ricamata è il massimo della bellezza. Per quel lavoro io non ho fatto niente, non ho scelto niente, nel senso che: il mondo è fatto com'è e non l'ho disegnato io, le bandiere sono quelle che sono e non le ho disegnate io. Quando emerge l'idea base, il concetto, tutto il resto non è da scegliere", qui li accomuna il valore di un'idea forte che sostiene uno sguardo attento, un'economia intellettuale, un'arte combinatoria dei segni e delle cose del mondo.
Entrambi ci insegnano non uno stile da imitare o una teoria da sposare, ma un metodo di osservazione laico e disincantato.

Michele Calzavara, architetto

The war between architecture and the factory system

'Nearly all forms of industrialized building have always taken for granted that they would be paid for by more or less painful sacrifices on the part of architecture'. This bitter observation initiates the foreword to this slender volume on the works of Dubosc and Landowski.
There has always been a certain prejudice against prefabricated building. It has gone so far that there is a distinction made between meaningful architecture and designs that systematically use prefabricated or mass-produced elements. The former is considered to be the prerogative of architects, while the latter is supposed to be the field of purely technical and engineering skills that have little to do with beauty. Because of this notion, industrialized building is generally treated as being of chiefly archaeological interest and is only rarely addressed in the real contemporary debate.
However, there is a reason for the lack of interest in new prefabricated buildings: objectively, the results are poor. This is not due to the method; it is caused by the architects' widespread lack of technical abilities. Since they cannot offer suggestions, they often have to rely on solutions proposed by others, so they lose control. This defect derives from a cultural context that remains a burden for the architect's education. The experts in prefabrication are still handicapped culturally, so this reciprocal dissimilarity makes the traditional technical and cultural dichotomy seem still relatively close and topical. These are the basic presuppositions of this publication on Dubosc and Landowski. At their Architecture and Style Workshop in Paris they make industrialized building their strong suit, even from the linguistic standpoint. It is not a creative limitation: it is a positive link between conflicting aspects and integrates the worlds of advanced industry and architecture.
The approach of the French architects is that 'the scheme prevails over the product'. The product consists in the vocabulary made available by the building industry and the scheme controls them syntactically. They are arranged in differentiated sentences that are efficacious from several viewpoints: performance, form, environmental sustainability and making up for the building industry's delay in innovation and development. Obviously, one must have a thorough knowledge of that vocabulary. Dubosc and Landowski have always preferred pure prefabrication: a perfect erector set that can be assembled without mortar, whose costs and schedules can be carefully controlled. The same is true of the demolition and recycling of the components. All of this is done in a way that consumes the least possible energy, 'like a cat jumping on a table', as they put it. It is no accident that low-cost housing (often public housing), which has never attracted much experimentation, is their most stimulating field.
The book presents five residential schemes from 1987 to 1996; each features technical and architectural descriptions. Once the reader absorbs the technology proposed in the accurate, convincing texts, the architectural quality gives the Parisian architects more trumps. The validity of the method is evident, thanks to the 'unquestionable provability of their works'. Their approach provides rich and flexible solutions, a variety of colours and, above all, uninhibited typological creativity and remarkable architectural sensitivity. This uninhibited nature is evident in the Kronos residential units (1991). The logic of structural lightness generated the closed torus form and also influenced the delicate steel structure of the stairs. More daring is the internal courtyard, where four stiffening arms converging on a central plinth upset the entire composition. Also remarkable is the La Vénerie (1994) scheme, with twin buildings facing each other and diverging on the south side. In addition to the creative freedom of the entrance stairs, a trapezoidal courtyard expands the perspective and optimizes the sunlight received, a wise measure previously exploited by Franco Albini for the INA Casa district in Cesate (1950).
There is another interesting feature in Dubosc and Landowski's approach: only stock parts are employed, so there are no one-off designs for single applications. This is another plus. Perhaps comparing Alighiero Boetti's Mappa to their architecture is overdoing it, but as Boetti puts it, 'The delicate Mappa is the utmost in beauty. I did not do anything for that job; I did not pick anything, for the world already exists and I did not design it. The flags already existed and I did not design them. When the basic idea and concept surfaces, there is nothing else to choose'. Dubosc and Landowski share with Boetti the value of a powerful idea supporting careful examination, intellectual austerity and the art of combining the world's signs and things. Both examples teach us a secular, disenchanted method of observation rather than a style to imitate or a theory to accept.

Michele Calzavara is an architect



L'architetto e sua moglie

The Architect and his Wife. A Life of Edwin Lutyens
Jane Ridley
Chatto & Windus, London, 2002
(pp. 484, £ 25,00)

I libri sulla vita di Sir Edwin Lutyens sono numerosi quasi quanto quelli sulle sue opere, aspetto singolare per un architetto, seppure insignito di alte cariche e ben inserito nei circoli dell'aristocrazia inglese. Dopo la biografia di Christopher Hussey, le memorie dei figli, la pubblicazione delle lettere alla moglie, giunge ora questo nuovo racconto scritto da Jane Ridley, già coautrice del testo dedicato alla corrispondenza privata di Lutyens. Come dire che non c'è scampo dalla furia biografica che investe principalmente il mondo anglosassone. Del resto, recriminare contro le biografie è vano. I biografi continueranno a costruire i loro personaggi, qualche volta idealizzandoli, qualche altra banalizzandoli, a mezzo di particolari, senza eccezioni per timidezze o riservatezze di chi, come Lutyens, non amava affidarsi alla parola. Questa biografia è segnata, fin dal titolo, dalla presenza femminile e dall'universo domestico. La madre, innanzitutto, Mary Gallwey che Edwin ricorda sempre in attesa di qualche figlio (ne ebbe 13 in 23 anni), cui lo lega un affetto quasi ossessivo, l'ansia di piacerle, tanto da fare della malattia che lo separa dai fratelli (febbri reumatiche) un suo paradiso privato entro l'universo non sempre facile di una grande famiglia. O, per meglio dire, di due famiglie; quella dei fratelli più grandi ("the boys") che lasciano uno dopo l'altro la casa per la scuola e quello più rassicurante dei piccoli: la sorella Molly di un anno più vecchia e molto legata a Ned (soprannome di Edwin), Aileen, William, Margaret. Un'infanzia nella quale l'elemento femminile è fondante a dispetto della figura del padre, pittore di scene sportive e scultore di un certo successo. Poi Gertrude Jekill cui Lutyens deve molti dei suoi primi incarichi e soprattutto le relazioni nel mondo artistico contemporaneo. Donna dall'aspetto eccentrico. Ritratta nei disegnini a margine del testo quasi come una vecchia bambinaia rassicurante e severa; un po' inquietante. Si fatica a riconoscervi l'appassionata autrice di fotografie di paesaggio, capace di distillare l'essenza del Surrey Style e di avere una grande influenza sull'architettura domestica del giovane Lutyens. Numerose altre figure femminili ruotano attorno al lavoro dell'architetto: clienti che nei casi migliori riescono ad arricchire il suo stile sempre più raffinatosi per via delle combinazioni di motivi Tudor e

Lutyens costruì alcune delle più belle case del XX secolo rifiutandosi di riconoscere la realtà del suo tempo
Lutyens built some of the most beautiful houses of the 20th century in a manner that refused to acknowledge its existence

Georgiani. Così la principessa Luisa, giovane figlia della Regina Vittoria o, in una diversa stagione, Lady Victoria Sackville, che si rivelerà ben più della perfetta cliente aristocratica: un'amica capace di compensare alcune difficoltà della sua vita. Ma la figura femminile cui tutto ruota attorno è Lady Emily Lytton, la moglie, alla quale il libro di Jane Ridley è co-intitolato. Figura complessa, orgogliosa delle radici nobili e aristocratiche, in cerca costantemente di una sua missione. La storia intera è la storia di questo matrimonio (lei gli sopravviverà vent'anni) fatto di una reciproca faticosa accettazione, di intese (rare, si direbbe) e di lontananze cercate e subite: lui incapace di distaccarsi dal lavoro, lei attivista del Women's Social and Political Union, promotrice di iniziative di supporto a movimenti nazionalisti indiani, persa nella teosofia orientale intesa come strano miscuglio di fratellanza universale, attenzioni alimentari e richiami alla giovane cultura idealistica degli anni Venti. Emily sembra sempre esprimere una generosità un po' incauta, cui fa riscontro la cauta prudenza di Lutyens costantemente preoccupato dei riflessi dell'azione della moglie. Anche l'avventura indiana non sarà diversa. È lei piuttosto che lui a cercare in Oriente ciò che non era e che sarebbe potuta essere, secondo un approccio certo non inconsueto. E l'Oriente è, nel più consueto dei modi, l'India. Lutyens vi arriva nel 1912, chiamato da Richmond Ritchie a far parte della Commissione urbanistica di Delhi con il compito di rendere conto delle scelte per la nuova localizzazione della capitale (trasferita da Calcutta a Delhi, appunto). La generazione di Lutyens è successiva a quella degli Olocausti vittoriani, inchiodata recentemente da Mike Davis alle sue aberrazioni. Negli anni intorno alla prima guerra mondiale il peggio di ciò che Davis racconta è già avvenuto. Ma la mentalità non è molto diversa, incapace di confrontarsi con il mondo che ha di fronte se non in chiave di sfruttamento. Lutyens, che è lì 'solo' per costruire palazzi e localizzare città, dirà di trovarsi di fronte ad una architecture without intellect. Aggiungendo: "I do not think it is possible for the Indians and whites to mix freely". Mitigherà in seguito i giudizi, ma non la lontananza nei confronti di quel mondo. Sebbene lì esprima il meglio del suo classicismo, proprio grazie all'assunzione di elementi locali, quando saprà fondere, come nelle ultime versioni del progetto per il Palazzo per il Viceré, influenze occidentali e orientali. Tra il 1913 e il 1931 si recherà in India 19 volte trascorrendovi lunghi periodi per seguire la realizzazione di questo edificio, ma anche numerosi altri pubblici e privati. Lei lo seguirà solo nel 1921. Le biografie spesso si giudicano per le informazioni che offrono. Molto veniamo a sapere, ma molto di più vorremmo. Sulla contrapposizione con Geddes, ad esempio, che critica duramente il piano per Nuova Delhi. Sui fraintendimenti (ma più che fraintendimenti sono lontananze irriducibili) con Le Corbusier: come poteva colui che si era distinto nell'inventare un'eloquenza ornamentale nelle sue case di campagna, comprendere le definizioni lecorbuseriane di abitazione come machine à habiter? Per gran parte della sua vita professionale Lutyens sarà "fuori tempo" rispetto alle avanguardie, ma completamente dentro il tempo delle istituzioni come testimoniano le sue opere: case lussuose di campagna, palazzi, il cenotafio di Whitehall per la celebrazione della pace dopo la prima guerra mondiale, le sedi di importanti istituzioni commerciali nella Londra tra le due guerre, la progettazione di monumenti e memorie come consulente della Commissione imperiale dei cimiteri di guerra. Altro vorremmo sapere del suo lavoro, dei giudizi che ne sono stati dati, delle relazioni che lo hanno reso possibile. Meno degli affari sentimentali. Non negare le conquiste novecentesche sul rapporto tra esistenza e arte non implica necessariamente perdersi nel dettaglio infinito della vita quotidiana o di quella sentimentale. Osservazione fuori registro, certo, per un racconto la cui angolazione psicologico-amorosa nulla vuole trascurare: dalle depressioni di Emily, all'infanzia non sempre felice dei cinque figli, fino all'invecchiamento precoce di Lutyens e alla sua incapacità di comprendere che il cancro lo stava uccidendo.
Cristina Bianchetti, docente di Urbanistica all'Università d Pescara

The architect and his women

Books on Sir Edwin Lutyens' life are almost as numerous as those on his work. This is quite unusual for an architect, albeit one honoured by high-level positions and boasting a close connection with the British aristocracy. First came Christopher Hussey's biography, then his children's memoirs and later his letters to his wife were published. Now comes this new account by Jane Ridley, who co-authored the volume on Lutyens' personal correspondence. In other words, you cannot escape from the Anglo-Saxon world's rage for biographies, and it is useless to complain about the genre. Biographers will continue to construct their characters, at times idealizing them and at times trivializing them; this is inevitable when dealing with shy or reserved subjects like Lutyens, who did not like to rely on words. This biography is marked, right from the title, with the presence of women and the domestic universe. First comes Lutyens' mother, Mary Gallway; Edwin recalls she was always pregnant (she had 13 children in 23 years). He was nearly obsessively attached and anxious to please her, going so far as to make the illness that separated him from his siblings (rheumatic fever) into his own private paradise within the not always easy world of a big family. To be precise, there were two families: the elder brothers who, one after the other, left home for school and the more reassuring one of the younger children. The latter group included his sister Molly, one year older and much attached to 'Ned', Aileen, William and Margaret. The feminine side was crucial to his childhood, despite the personality of his father, a sometime sporting painter with a fading clientele. Later comes Gertrude Jekyll, to whom Lutyens owed many of his early commissions and, above all, relationships in the contemporary art world. An eccentric-looking woman, she is portrayed in some marginal drawings as an elderly, reassuring rather stern governess. She appears somewhat upsetting, and it is difficult to recognize the impassioned photographer of landscapes who was able to capture the essence of the Surrey style. Regardless, she had a big impact on the houses designed by the young Lutyens. A host of other women influenced the architect's work: clients who, at best, were able to enrich his style, which became ever more refined with its blend of Tudor and Georgian elements. This was true of the Princess Luisa, the young daughter of Queen Victoria, and, later, Lady Victoria Sackville, who turned out to be much more than the perfect aristocratic client. She was a friend able to console him at some difficult moments in his life. But the chief woman in Edwin's life was Lady Emily Lytton, his wife, who shares the title of Ridley's book. She was a complex person, proud of her aristocratic roots and constantly searching for her mission in life. The real story here is the account of their marriage (she outlived him by 20 years), which was founded on reciprocation, acceptance, (apparently rare) agreement and separations either sought or imposed. He was unable to stop working; she was an active member of the Women's Social and Political Union, a group that supported Indian nationalist movements and a misplaced 'Oriental' theosophy interpreted as a strange mixture of universal brotherhood, fussy eating and appeals to the young idealistic culture of the 1920s. Emily always seemed to express a somewhat reckless generosity, which was countered by Lutyens' cautious prudence, for he was continually worried about the consequences of his wife's actions. The Indian adventure was not any different. Like many in her generation, she had a strong wish to seek in the East what was not and could not be, and, as usual, the East meant India. Lutyens arrived there in 1912, invited by Richmond Ritchie to be a member of the Delhi Planning Commission; he was supposed to confirm choices made for the new capital (transferred from Calcutta to Delhi). Lutyens' generation came after the Victorian holocaust, whose aberrations have recently been described by Mike Davis. In the years surrounding World War I the worst of what Davis narrates had already occurred. But the mentality had not changed much, for the only possible relationship with the world around it was exploitation. Lutyens, who was 'only' there to build palaces and locate cities, said Indian architecture was 'without intellect'. He added: 'I do not think it is possible for the Indians and whites to mix freely'. Later he mitigated his judgement, but not the distance from that world. However, it was there that he expressed the best of his classicism, taking in local elements and fusing Western and Eastern influences, as in the last versions of the palace for the viceroy. Between 1913 and 1931 he went to India 19 times, spending a long period there supervising the construction of this building and many other public and private structures. His wife did not go until 1921. Often biographies are judged by the information they provide. This one teaches us a lot, but we would like to know more. One such topic is the dispute with Geddes, who fiercely criticized the New Delhi plan. We would also like to know about the misunderstandings with Le Corbusier (beyond misunderstandings, they were wide rifts). How could the architect who had distinguished himself by inventing an ornamental eloquence in his country homes comprehend Le Corbusier's definition of the house as a machine for living? During much of his career Lutyens was 'out of synch' with the avant-garde, but he was completely in step with the institutions. This is apparent in his works: luxurious country houses, palaces, the Whitehall cenotaph celebrating peace after World War I, the headquarters of major companies in London during the interwar period and the design of memorials as a consultant for the Imperial War Cemeteries Commission. We would like to know more about his work, responses to it and the relations that made it possible. We would like to know less about his love life. Not denying 20th-century awareness of the relationship between life and art does not necessarily imply getting lost in the infinite details of one's daily life. These observations are not appropriate, of course, for this biography does not want to skip anything from the psychological and romantic perspective, including Emily's depressions, the not always happy childhood of the five kids, Lutyens' precocious aging and his inability to realize that he was dying of cancer.
Cristina Bianchetti is a reader in Urbanism at the University of Pescara

Il designer che venne dal freddo

Alvar Aalto Designer
AA.VV.
Alvar Aalto Foundation, Alvar Aalto Museum, Jyväskylä, 2002
(pp. 248, s.i.p.)

Nella sterminata bibliografia di volumi dedicati ad Alvar Aalto sono pochissimi quelli dedicati esclusivamente alla sua attività di designer. Come sottolinea Markku Lahti – direttore dell'Alvar Aalto Museum di Helsinki – nell'introduzione a questo nuovo libro, manca una ricerca approfondita sull'argomento e molte questioni rimangono aperte: dalla precisa datazione di alcuni progetti, alla definizione delle tecniche di produzione, alla esatta terminologia usata dal maestro per definirle, fino ai quesiti che riguardano il ruolo della prima moglie Aino e dei designer della Artek nella progettazione e nell'ingegnerizzazione degli oggetti. Questa recente pubblicazione si pone soprattutto come raccolta molto precisa e accurata di fotografie e disegni, con alcuni testi ricchi di riferimenti documentari tratti dagli archivi del museo e della Artek. Aalto, nella sua concezione tipicamente modernista, considerava la gamba della sedia "la sorella minore della colonna architettonica". Il lavoro del designer si intreccia e si fonde con quello dell'architetto e a volte lo anticipa per diffusione e per contenuti. Infatti, nella prima fase della sua carriera, Aalto divenne noto al pubblico internazionale soprattutto per i suoi arredi pensati per una produzione standardizzata a basso costo. Nel 1933, poco prima che il completamento del sanatorio di Paimio garantisse fama internazionale all'architetto, a Londra fu organizzata la prima retrospettiva sui mobili progettati con Aino. La mostra, curata dal critico inglese P. Morton Shand, si tenne presso i magazzini Fortnum & Mason. Il successo clamoroso portò all'immediata formazione di una società inglese per commercializzare gli arredi prodotti in Finlandia dalla Huonekalu- ja Rakennustyötehdas. Per contro, lo scarso successo dell'edizione finlandese della mostra contribuì ad alimentare il complesso aaltiano del "nemo propheta in patria", che lo ossessionava al punto da aver adottato la frase latina come nome della sua barca.
A conferma di ciò, l'anno seguente, dopo una presentazione alla Standard Housing Exhibition di Stoccolma, gli arredi vennero diffusi in Svezia e poi nell'Europa continentale grazie alla esposizione nello showroom Wohnbedarf di Zurigo, proprietà del critico Sigfried Giedion, suo grande esegeta.
I due si incontrano al CIAM di

Francoforte nel 1929. Sono gli anni della transizione di Aalto dall'eclettismo giovanile alla fase di maggiore aderenza al razionalismo internazionale. Anche questo mutamento è svolto attraverso il ruolo pilota del design: nel ristorante Itämeri del 1928, all'interno di un edificio progettato ancora in stile classicista (la sede della Cooperativa Agricola della Finlandia sudorientale a Turku), Aalto sceglie per l'arredo, dal catalogo Thonet, le sedie in tubolare metallico BI di Marcel Breuer e le lampade PH di Poul Hennigsen. Per gli uffici bancari del medesimo edificio egli stesso disegna un tavolino, una seduta e un appendiabiti in metallo. Il passaggio al modernismo architettonico si compirà alla fine di quell'anno con la sede del giornale Turun Sanomat a Turku. Ma il complesso rapporto di Aalto con il razionalismo, che porterà la critica a collocarlo nella corrente organica, si evolve già nei primi anni Trenta. Accanto alla messa a punto delle sedie a sbalzo in betulla curvata su gambe in metallo – cosiddette ibride - di chiara ispirazione Bauhaus, cominciano le sperimentazioni sulle tecniche di giunzione tra gamba in legno e seduta e, nel 1932, viene presentata la poltrona Paimio (inserita l'anno seguente nell'arredo del Sanatorio), completamente in legno. Aalto presto criticherà l'uso del metallo negli arredi poiché "un mobile che rappresenta una parte dell'habitat quotidiano di una persona non dovrebbe produrre un luccichio eccessivo a causa dei riflessi luminosi; …non dovrebbe essere carente dal punto di vista del rumore, dell'assorbimento dei suoni, …non dovrebbe essere costruito con materiali che siano eccessivamente conduttori di calore". Nella stessa conferenza del 1935 presso l'Associazione svedese degli artigiani, egli chiarisce anche la sua idea di standardizzazione, che non deve tendere all'uniformità attraverso un prodotto finito e rigido, ma consentire all'uomo la libertà di adattare l'oggetto e controllarlo secondo le proprie regole.
Nel 1933 Aalto mette a punto la sua prima invenzione costruttiva, la "gamba a L", che contraddistingue la realizzazione di sedie e tavoli fino agli anni Quaranta. Usata per la prima volta nello sgabello a tre gambe, questa tecnica di giunzione viene inizialmente realizzata a mano fino all'introduzione, nella fabbrica di Turku, di un sistema parzialmente meccanizzato. Nel 1935 viene fondata la Artek: da questo momento tutta la ricerca, la produzione e la commercializzazione del design firmato dagli Aalto si concentra a Helsinki. Aino dirige un team di designer che si occupa di sviluppare i progetti soprattutto in relazione alle commissioni per gli arredi degli edifici progettati dalla Alvar Aalto & Co. Architects.

E anche lo slittamento verso la fase post-funzionalista, con lo sviluppo di un'architettura regionalista, dove la morfologia del paesaggio diviene elemento di ispirazione da fondere con il razionalismo, è ben visibile nell'evoluzione del design. Dalle linee fitomorfe e sinuose dei vasi in vetro disegnati dal 1936 per Karhula – Ittala, fino alle nuove soluzioni per le gambe degli arredi, che si trasformano in forme sempre più articolate: nel 1947 la "gamba a Y" risolve il giunto sulle due dimensioni, nel 1954 la "gamba a X" combina cinque sottili gambe a L creando un giunto tridimensionale. Tutto si sbilancia verso una concezione più artigianale e formalmente più vicina all'organicismo architettonico.
L'osservazione attenta di questo volume, dove è raccolto anche il lavoro fatto sugli oggetti in vetro e sulle lampade, arricchisce la conoscenza su Aalto designer e colma in parte le lacune sopra accennate. Pone sicuramente una serie di altre problematiche che toccano Aalto e la storia del design in genere. Una tra tutte riguarda il fatto che anche il design di Aalto, come tutto quello moderno, basato sulla creazione di arredi alla portata di tutti, in grado di migliorare le abitazioni delle classi meno agiate, è fin dagli anni Trenta diventato appannaggio di una clientela colta e sofisticata, che ha decretato, da Londra in poi, il suo grande successo internazionale. Sicuramente il successo all'estero va di pari passo con la specifica derivazione 'locale' di quegli arredi divenuti paradigma di un "design scandinavo" portatore di un forte carattere regionale.
Un'immagine stereotipata oggi divenuta nota a un pubblico sempre più vasto, dopo che la big company svedese Ikea ne ha fatto uno dei suoi vessilli commerciali. Ma, al di là dell'aspetto formale, la vera eredità di Aalto designer è ancora tutta da approfondire: si sa che non fece scuola direttamente e che molti dei designer scandinavi della generazione successiva presero una posizione critica nei confronti del suo individualismo e dell'immagine del design nordico che egli aveva diffuso nel mondo. Negli anni Cinquanta un certo ritorno al razionalismo e i modelli provenienti dall'America formavano i designer più giovani. Ancora negli anni Sessanta, Kaj Franck propugnava l'anonimità dei prodotti di design contro ogni ambizione estetizzante e individuale del progettista: ma nel 1938 Aalto aveva fatto visita al connazionale Eliel Saarinen alla Cranbrook Academy negli Stati Uniti, dalla quale a breve usciranno le soluzioni più avanzate del design internazionale.
La relazione tra i migliori risultati raggiunti dagli Eames e dal design americano e il lavoro del maestro finlandese è dunque un altro percorso aperto, che passa attraverso l'idea della eliminazione del giunto per ottenere una totale continuità morfologica dell'oggetto – realizzata poi grazie alle materie plastiche – tema portante di molto design contemporaneo.
Silvia Monaco, architetto

Il famosissimo vaso di Alvar Aalto del 1930, con il suo stampo in legno
Alvar Aalto's 1930 vase and its wood mould

The designer who came in from the cold

In the immense bibliography of works on Alvar Aalto, only a few are devoted solely to his production as a designer. Markku Lahti, the head of the Alvar Aalto Museum in Helsinki, emphasizes in the introduction to this new publication that in-depth research on the topic has never been done and many questions remain unanswered, including the accurate dating of some works, the definition of production techniques, the exact terminology employed by the architect to define them and the roles of Alto's first wife, Aino, and Artek's designers in the planning and engineering of the objects. This recent volume is, above all, a precise collection of photographs, drawings and essays rich in documentary references from the archives of the museum and Artek. Aalto, in his typically modernist conception, considered the chair's leg to be 'the younger sister of the column in architecture'. His work as a designer meshed with his architect's career and, at times, surpassed it in terms of popularity and content. In fact, at the outset of his career Aalto became known internationally primarily for his furniture, conceived as standardized, low-cost goods. In 1933, just before the completion of the Paimio Sanatorium earned him international acclaim, the first retrospective of furniture he created with Aino was staged in London. The show, organized by the British critic P. Morton Shand, was held at Fortnum and Mason department store. It was a big hit, and a British outfit was immediately set up to sell furnishings made in Finland by Huonekalu-ja Rakennustyötehdas. On the other hand, the fact that the Finnish show was something of a flop helped feed Aalto's complex of nemo propheta in patria. He was so obsessed by it that that is what he named his boat.
This was confirmed the following year. After a presentation at the Standard Housing Exhibition of Stockholm, the furniture went on sale in Sweden and then on the continent after to the exposition at Zurich's Wohnbedarf, which was owned by the critic Sigfried Giedion, one of Aalto's great exegetes.
The two met at CIAM in Frankfurt in 1929, during a period when Aalto was shifting from his youthful eclecticism to a position closer to international rationalism. In this transformation, too, design played a leading role. To decorate the 1928 Itämeri restaurant, located in a classical building (the headquarters of Southeast Finland's Agricultural Cooperative in Turku), Aalto selected several pieces from Thonet's catalogue: Marcel Breuer's BI tubular metal chairs and the PH lamps by Poul Hennigsen. For the bank branch in the same building he designed a metal table, chair and clothes tree. The change to modern architecture was made at the end of that year with the Turku Turun Sanomat newspaper building. But the complex relationship between Aalto and rationalism, which led critics to place him in the organic school, evolved in the early 1930s. He developed the cantilevered bent birch chairs with metal legs, a hybrid that was clearly inspired by the Bauhaus. However, he also began to experiment with techniques for joining wooden legs and seats; in 1932 the all-wood Paimio armchair debuted (the following year it became one of the furnishings of the sanatorium).
Soon Aalto was to criticize the use of metal in furniture because 'a piece of furniture representing someone's daily habitat should not be too shiny because it reflects light...it should not be lacking from the standpoint of sound absorption...it should not be built with materials that conduct heat too well'. At the same 1935 conference of the Swedish Artisans' Association, he also clarified his idea of standardization. It should not tend toward uniformity with a rigid, finished product; it should rather allow users the freedom to adapt the artefact and control it to suit their needs. In 1933 Aalto developed his first constructional invention, the L-shaped leg featured on his chairs and tables through the 1940s. Used for the first time in the three-legged stool, this joint technique was initially handmade; later a partially mechanized system was devised in the Turku factory. In 1935 Artek was founded, and from then on the Aaltos' research, manufacturing and sales were concentrated in Helsinki. Aino headed a team of designers who developed the projects, especially the commissions for furnishing the structures designed by Alvar Aalto & Co. Architects. Later came the movement toward post-functionalism, with the development of regional architecture in which the landscape became a source of inspiration melding with rationalism. This, as well, was clearly visible in the evolution of design. There were the sinuous, plant-like forms of the glass vases created from 1936 for Karhula – Ittala and the fresh solutions for furniture legs, which became increasingly complicated. In 1947 the Y-shaped leg resolved the two-dimensional joint, and in 1954 the X-shaped leg combined five slender L-shaped legs, generating a three-dimensional joint. Everything tilted in favour of a more artisan conception, formally closer to organic architecture. Careful reading of this

La lampada Golden Bell, disegnata originariamente per il Savoy Restaurant, qui nella versione modificata del 1950 (Artek n° A330)
The Golden Bell lamp was originally designed for the Savoy Restaurant; this is the modified version of 1950 (made by Artek)

publication, which also contains the glass objects and lamps, enhances our knowledge of Aalto the designer and partly fills in some of the above-mentioned gaps. It also brings up several other problems concerning Aalto and the general history of design. One notable issue is the fact that Aalto's projects, like all modern designs based on the creation of affordable furnishings to improve the homes of the less wealthy, ended up as a privilege of cultured, sophisticated customers. Starting with the London show, it was determined that he would be an international star. Certainly, the success abroad proceeded at the same pace as the specific 'local' origin of those furnishings that became paradigmatic of Scandinavian design, with its strong regional traits. This stereotypical image has become increasingly well known, thanks to Sweden's IKEA, which has made it the pillar of its business. However, aside from the formal aspect, Aalto's real heritage as a designer has yet to be established. He did not have many direct followers, and many Scandinavian designers of the next generation criticized his individualism and the image of Nordic design he disseminated worldwide. In the 1950s, when rationalism made a comeback, younger designers were impacted by the American models. In the 1960s Kaj Franck proposed anonymous designer products to combat the aestheticism and personal ambitions of designers. In 1938 Aalto visited his compatriot Eliel Saarinen at the Cranbrook Academy in the United States, which was soon to begin generating the most avant-garde solutions in international design. The relationship between the best results of the Eameses and American design and the work of the Finnish master remains to be examined. The idea of eliminating the joint to obtain a wholly continuous morphology of the object – made in plastic – is a major theme of all contemporary design.
Silvia Monaco is an architect

La vita dopo l'Helvetica

Ruedi Baur intégral and partners
Lars Müller Publishers, Baden, 2002
(pp. 479, s.i.p.)

"L'Helvetica ha reso possibile fino a un certo punto trascendere le mode, ma ora sembra essere definitivamente fuori moda. Nonostante la sua ottima leggibilità e chiarezza, questo carattere tipografico non comunica più. Se nessuno lo vuole più leggere, allora non funziona più, forse abbiamo bisogno di caratteri più espressivi". Ruedi Baur è cresciuto in Francia e ha studiato arti grafiche a Zurigo. Come progettista considera privilegiata la sua situazione di outsider perché gli permette di vedere le cose da un' angolatura insolita. È una delle chiavi per leggere il suo lavoro. Fin dall'inizio della sua carriera, nel 1983, crede sia importante mettere in discussione le richieste del cliente, e non cercare semplicemente di assolverle. Grafico proveniente da una famiglia di architetti e ingegneri, per realizzare la sua visione di interdisciplinarietà ha creato un nucleo intorno a cui gravitano e aderiscono una trentina di persone: Intégral, una comunità di menti affini, tra grafici, industrial designer, architetti, artisti, editori da tutta l'Europa, e con un forte senso di appartenenza. La visione di Intégral, definita dallo stesso Baur "free minimalism", viene spiegata in maniera estremamente efficace attraverso la grafica stessa di questo libro dove le immagini e il concept dei lavori si integrano con interventi scritti da amici, critici e colleghi (tra cui un'introduzione dell'editore stesso del volume, che merita di essere menzionato: Lars Müller).
Baur ha ereditato il minimalismo da quelli che definisce "complete designers" come AG Fronzoni e Massimo Vignelli, con i quali condivide la volontà di superare il campo d'azione richiesto. Come i suoi maestri si trova perfettamente a suo agio nella zona di transizione tra le due e le tre dimensioni, e come loro crede che la qualità intrinseca del lavoro sia di per sé un atto politico. "Ero affascinato da questi designer che combinavano poesia e razionalismo, e che avevano un rapporto privilegiato con alcuni imprenditori visionari. Condividevano lo stesso desiderio di contribuire alla costruzione di una nuova società". L'amore per la grafica italiana storica è evidente anche nella scelta della font per i titoli del suo volume, a cui è affidato il compito di legare tutto il progetto: l'Eurostile di Aldo Novarese. Minimalismo libero non vuol dire distacco di fronte al progetto, al contrario significa enfatizzare strategicamente le caratteristiche già esistenti, cercando di esprimerle in maniera armonica; metodo diametralmente opposto alla tendenza patinata e livellatrice delle grandi agenzie di comunicazione internazionali. Intégral non ha una preferenza di scala per i suoi progetti, si intravede la stessa intensità di approccio per mega-progetti come la revisione dell'identità visuale del Centre Pompidou a Parigi e lo studio di quella per il Centre Cultural Tjbaou in Nuova Caledonia, entrambi legati alle architetture di Renzo Piano, o la più ridotta immagine coordinata per Crocodile, un gruppo di produzione di audiovisivi. O ancora, la comunicazione grafica per una singola mostra fotografica a Bordeaux e la gigantesca facciata in vetro di Ésisar, una scuola di ingegneria robotica a Valence, ricoperta da una texture di cifre '0' e

La grafica come supporto della comunicazione all'esposizione "Les paysages de la vigne", Bordeaux, 2000
Baur's graphics for an exhibition on the landscape of wine

'1' molto piccole, che occasionalmente si condensano per replicare le stesse forme ingrandite, trasfigurando l'intera struttura in una visione immateriale. Integrare con la comunicazione visiva diverse discipline: "Un designer dovrebbe essere in grado di interpretare la città a modo suo, utilizzando l'architettura, l'urbanistica, l'arte o la musica, a seconda di quale di queste visioni è la più appropriata". Dal macrocosmo al micro: "Il piacere delle lettere è quello di non essere semplicemente un elemento funzionale, ma anche sensoriale". Baur supera i suoi maestri nel distacco dal modernismo a cui deve la sua formazione: "Credo che ci troviamo ancora in una fase post-moderna, e spero che ci resteremo per un bel po' ancora! In ogni caso, i dogmi avranno una certa difficoltà a riaffermarsi". Naturalmente ci sono casi, e uno degli esempi migliori è proprio il Centre Pompidou, in cui sembra che la complessità delle commissioni, delle normative e degli interventi necessari irrigidiscano, nonostante tutto, il risultato finale. Questa rigidità inevitabile è comunque mitigata dall'approccio progettuale: anche per le grandi identità visuali che prevedono applicazioni future, Intégral cerca di istituire delle regole da utilizzare come ispirazione di base, senza essere eccessivamente vincolanti. Lasciando libertà di interpretazione, con l'idea "di avvicinarsi alla vita, a quello che fa muovere le cose". Molteplicità contro totalitarietà.

Mauro Carichini, architetto

Life after helvetica

'Helvetica may once have made it possible to transcend fashion, but it now seems emphatically outmoded. In spite of its remarkable legibility and clarity, this typeface no longer speaks to us. If nobody wants to read it anymore, then it is no longer working. So we have to find another character that will speak to us now. One avenue is to go for more expressive typefaces.' Ruedi Baur grew up in France and studied graphic design in Zurich. As a designer he feels that his position as an outsider is a privileged one, for it permits him to see things from an unusual viewpoint. This is one of the keys to interpreting his work. Ever since the start of his design career in 1983, he has believed that it is important to question the client's requests rather than seeking simply to satisfy them. The product of a family of architects and engineers, Baur has created a core group to help him achieve his multidisciplinary vision. Intégral, which numbers some 30-odd people, is a community of graphic designers, industrial designers, architects, artists and publishers from all over Europe who share similar ideas and a strong team spirit. The vision of Intégral, which Baur calls 'free minimalism', comes through extremely well in the design of this book. The images and concepts of the works are mixed with articles written by friends, critics and colleagues (including an introduction by the publisher, Lars Müller, which is worthy of mention). Baur inherited minimalism from individuals whom he calls 'complete designers', such as AG Fronzoni and Massimo Vignelli. He shares their desire to go beyond the requested sphere of action. Like his masters, he is perfectly comfortable in the zone of transition between two and three dimensions, and he also believes that the intrinsic quality of the work is a political act. 'I was fascinated by designers who combined poetry and rationalism and who had a privileged relationship with visionary entrepreneurs', he says, 'all of them sharing this desire to help build a new society'. His love for Italian graphic design is also made evident by his choice of font for the publication's titles: Aldo Novarese's Eurostyle typeface is intended to unite the whole design. Free minimalism does not mean being detached from the project; on the contrary, it signifies the strategic emphasis of existing characteristics and the attempt to express them harmoniously. This method is the exact opposite of the glossy, homogeneous tendency of the major international communications agencies. Intégral does not prefer any particular scale for its creations; one finds the same intense approach in mega-schemes like the revision of the visual identity for Paris's Pompidou Centre and the one for the Tjbaou Cultural Centre in New Caledonia, both of which concerned buildings designed by Renzo Piano. The same intensity is also manifested in the corporate image of the audiovisual production group Crocodile, the graphic design for a one-off photography show in Bordeaux and the gigantic glass facade of Ésisar. The latter, a school of robotic engineering in Valence, is clad in a texture created from tiny 0s and 1s; at times the numerals are concentrated, repeating the same forms on a bigger scale and transfiguring the entire structure into an immaterial vision. Visual communications must be able to integrate diverse disciplines. 'As I see things, a designer should be capable of interpreting the city in an individual way by using architecture, town planning, art or music, depending on which vision is appropriate'. Baur moves from macrocosms to microcosms: 'The pleasure of lettering is that it is not just a functional element, it is also a sensuous element'. Baur surpasses his masters in his detachment from the modernism that formed him: 'I think that we are still in the postmodern phase and I hope that we will stay there for a while yet! In any case, dogma is going to have a pretty hard time reasserting itself'. Naturally, there are some cases – the Pompidou Centre is one of the best examples – in which the complexity of the commission, the norms and the necessary actions make the final result a little stiff. However, this unavoidable rigidity is mitigated by the design approach; even for major visual identities that envision future applications, Intégral tries to set rules to be used as the basic inspiration without becoming excessively binding. They ought to leave room for interpretation, the idea being 'to get close to life, to what makes things move', to multiply rather than summarize.

Mauro Carichini is an architect

L'ultimo libro di Gombrich

The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art
E.H. Gombrich
Phaidon Press, London, 2002
(pp. 324, £ 35,00/euro 59,95)

Ernst H. Gombrich è stato per noi tutti un importante riferimento per il modo in cui si è avvicinato all'arte. Perciò, la lettura del suo ultimo libro – uscito postumo – suscita in chi scrive un sentimento ambivalente: di chi è consapevole di avere un debito, contratto negli anni della propria formazione, con lo storico viennese e la necessità di collocare questo libro nel contesto dell'attuale dibattito. Molte cose sono cambiate da quando Gombrich iniziò, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, le sue indagini sulle strutture di fondo dell'arte occidentale, nel momento in cui queste stavano per essere rapidamente smantellate dall'avanzata di un modernismo che appariva inarrestabile. Basti pensare a quanto – per esempio – un libro come *Art and Illusion*, che ha rappresentato il tentativo di ripensare il problema della rappresentazione mimetica alla luce della allora aggiornata indagine sulla psicologia della percezione, è stato anche un importante riferimento nell'approccio semiotico alla lettura delle immagini.
Il volume, *The Preference for the Primitive*, tocca un argomento caldo nel dibattito artistico contemporaneo, qual è il rapporto tra la cultura occidentale e quelle extra-occidentali. L'autore compie una ricostruzione della questione del primitivismo all'interno della prima e cerca di risolvere la questione in seno ad essa, mettendo in luce il modo in cui il gusto per il primitivismo è stato pensato in relazione alla nozione di progresso e analizzando le condizioni del suo ampio diffondersi nel XX secolo. I capitoli del libro seguono un asse storico-problematico preciso. A cominciare dal dibattito interno alla retorica classica, da Cicerone a Quintiliano e l'evoluzione degli stili architettonici in Vitruvio; la diffusione del dibattito intorno al Sublime nel XVIII secolo; l'affermarsi dell'ideale dei Preraffaelliti nel XIX secolo; sino al crearsi di una separazione tra i valori formali e le finalità mimetiche dell'arte, che pone le premesse per l'arte moderna e il pieno sviluppo del primitivismo nel XX secolo.
La ricostruzione della storia dell'arte basata sul valore di progresso, che si era già formata nell'antichità, trova nell'Ottocento un nuovo punto di riferimento nel collegamento con la teoria dell'evoluzionismo, che conduce, tuttavia, a un'idea distorta di primitivismo. Secondo essa, questo era praticato da persone che si situavano sugli ultimi gradini della scala evolutiva della civiltà umana ed erano mentalmente primitive. Ma questa concezione della storia dell'arte, in cui il primitivismo era posto sul gradino più basso, viene stravolta dagli artisti, dapprima con l'attenzione per l'arte giapponese, poi con l'opera di Paul Gauguin, sino a giungere al pieno dispiegarsi dell'interesse per il primitivismo nell'opera di Pablo Picasso. In questo senso, il primitivo rappresenta l'alterità: "Il suo impatto (di Astrazione e empatia, di Worringer) doveva essere dovuto al violento rigetto della richiesta di empatia che aveva dominato l'arte occidentale per così tanto tempo e alla richiesta di venire a patti con l'alterità degli stili primitivi, così totalmente incompresi. È la stessa alterità che Picasso aveva intensamente sentito alla presenza della collezione di arte tribale al Trocadero" (p. 221). Gombrich ci mostra quanto l'idea di primitivismo sia radicata in quella di progresso e come nel XX secolo questa scala 'ascendente' sia stata rovesciata. L'autore si spinge sino ad affermare che quello del primitivismo è il recupero di una condizione dell'arte che non è l'eccezione rispetto alla regola della mimesi. Semmai potrebbe essere vero il contrario. "È un incidente della storia il fatto che noi tendiamo a vedere i primi stili attraverso l'estremità sbagliata del telescopio, per così dire, e cercare spiegazioni al loro allontanarsi dalla mimesi. Ciò che richiede una spiegazione non è l'assenza della mimesi, ma la sua invenzione" (pp. 279-280). E il meccanismo che si innesca nell'arte del XX secolo è quello psicologico della regressione, che porta ad uno smantellamento della cultura figurativa occidentale, sino a una sorta di linea base dell'arte che, determinata da un'interpretazione improntata dal primitivismo, sembra riaprire l'arte moderna al campo vasto dell'utilizzo più libero e aperto degli elementi della rappresentazione artistica. Gombrich sottrae, dunque, le opere cosiddette 'primitive' dal giudizio negativo di un'idea evoluzionista della storia, provando a definire una sorta di categoria del primitivo che interessa la storia dell'arte in modo molto più esteso di quanto non sembri, al punto da far diventare minoritaria l'arte mimetica; un episodio della storia dell'arte durato solo qualche secolo. Nell'ultimo capitolo – "Primitive - in what Sense?" – l'autore torna di nuovo su un'analisi psicologica del primitivismo nelle opere del XX secolo, mostrando una fede incrollabile nell'esistenza di un approccio razionale alla interpretazione dell'arte: "So che ci sono molte persone che negano che ci siano criteri attraverso i quali giudicare la qualità. Io non sono tra quelli" (p. 297). Tuttavia, nell'attuale dibattito artistico, l'utilizzo di materiali artistici extra-occidentali raccolti sotto l'etichetta di primitivismo viene spesso rigettata per costruire un punto di vista interno alla cultura di provenienza di tale materiale. Ciò crea, quindi, una condizione di forte relativismo dovuta al porsi delle diverse culture in un regime di scambio ed influenza reciproci, senza un punto privilegiato da cui guardare ad esse. Tale situazione mette in luce anche il punto debole della riflessione di Gombrich. Egli trascura la dimensione etica cui si legano i dibattiti culturali più recenti, relativi all'identità delle culture extra-occidentali, in nome dell'esistenza di un pensiero oggettivo razionale attraverso il quale individuare il primitivismo come categoria che si ritrova nei processi storici dell'arte occidentale e sviluppa una lettura del fenomeno all'interno di un approccio legato alle modalità del pensiero scientifico. Tale approccio ha infatti segnato gli anni del suo esordio, costituendo insieme uno dei momenti forti dell'identità della cultura dell'Occidentale, ma esso appare oggi forse troppo assertivo e poco idoneo a un dialogo con l'alterità culturale.

Maurizio Bortolotti, critico d'arte

Gombrich's last book

Ernst H. Gombrich was a key figure for all of us because of his approach to art. Reading his final, posthumous book thus triggers an ambivalent feeling: although we owe something to the Viennese historian for his contribution to our education, we must place this publication in the context of the current debate. Many things have changed since the 1940s and 1950s, when Gombrich commenced his investigations into the fundamental structures of Western art, which were about to suffer the apparently unstoppable advance of modernism. Just think, for example, of a book like Art and Illusion, which represented the attempt to rethink the problem of mimetic representation utilizing the latest investigations of perceptive psychology. It was a milestone in the semiotic approach to the interpretation of images.
The Preference for the Primitive participates in a heated debate on contemporary art: how Western and non-Western cultures relate. Gombrich reconstructs the question of primitivism within Western society and seeks to solve the problem; he points out the way the taste for primitivism has been conceived in relation to the notion of progress and examines its widespread popularity in the 20th century. The volume's chapters follow a precise and problematic historical line, starting with classical rhetoric, from Cicero to Quintilian, and Vitruvius's evolution of architectural styles. It then explores the proliferation of the 18th-century question of the sublime and the success of the Pre-Raphaelite ideal in the 19th century. Finally, it investigates the creation of the gap between art's formal values and mimetic ends, paving the way for modern art and the full development of 20th-century primitivism. In antiquity, the renaissance of art was based on the value of progress; in the 19th century it was revived by evolutionary theory. However, this led to a distorted idea of primitivism, which suggested that this type of art was created by individuals who were intellectually primitive, at the lowest level of evolution. But this conception of art history, placing primitivism at the bottom, was overturned by artists; first came the interest in Japanese art, then came the work of Paul Gauguin and then Pablo Picasso's works manifested a total interest in primitivism. The primitive represented otherness: 'Its impact must have been due to the violent rejection of the demand for empathy that had dominated Western art for so long, and the plea that we must come to terms with the otherness of primitive styles that had been so thoroughly misunderstood. It was the same otherness that Picasso had intensely felt in the presence of tribal art at the Trocadero'. Gombrich demonstrates how much the idea of primitivism is rooted in the notion of progress and how in the 20th century these 'risings' were inverted. He goes so far as to assert that primitivism's comeback was the return of an artistic condition that is not an exception to the rule of mimesis. The opposite may be true: 'It is an accident of history that we tend to view earlier styles through the wrong end of the telescope, as it were, and look for explanations for their deviation from mimesis. What requires explanation is not the absence of mimesis but its invention'. The mechanism triggered in 20th-century art was the psychology of regression, which led to the dismemberment of Western representational culture as a kind of artistic foundation; caused by an interpretation founded on primitivism, this reading seems to reopen modern art to a vast field of freer, more open utilization of elements of artistic representation.
Gombrich thus saves the so-called primitive works from the negative opinion of an evolutionary conception of history; he tries to define a sort of category for the primitive that embraces art history in a far broader way than it seems. In fact, he makes mimetic art a bit player, an episode in art history lasting only a few centuries. In the final chapter, 'Primitive – in What Sense?', the author returns to a psychological analysis of primitivism in the works of the 20th century, revealing his unshakable belief in the existence of a rational approach to the interpretation of art: 'I know there are plenty of people who deny that there are standards by which to judge quality; I am not one of them'. However, in today's artistic debate, the use of non-Western material labelled as primitive is often rejected to construct a point of view within its culture of origin. This generates a strong relativism caused by the fact that different cultures influence and have exchanges with one another, but there is no privileged standpoint for examining them. This situation also brings out the drawback of Gombrich's reflections. He neglects the ethical dimension that characterizes the latest arguments on the identity of non-Western cultures in favour of an objective, rational thought through which primitivism can be identified as a category in the historical processes of Western art. Thus developed an interpretation of the phenomenon related to the methods of scientific thought, an approach typical of the years in which it first emerged. This notion represents one of the key moments in Western culture, but may now be too assertive and ill suited for dialogue with cultural differences.

Maurizio Bortolotti is an art critic

Gombrich fotografato a Londra nel 1977 da Pino Guidolotti
Gombrich portrayed by Pino Guidolotti in London, 1977

Il ruolo dell' immaginazione

I piaceri dell'immaginazione
Joseph Addison
a cura di G. Sertoli, traduzione di G. Miglietta,
Aesthetica edizioni, Palermo, 2002,
(pp. 95, euro 13,00)

Per comprendere pienamente l'importanza della traduzione italiana dell'opera di Addison, curata da Giuseppe Sertoli con il consueto rigore (e con una presentazione di grande importanza storica e teorica), nella prestigiosa collana della Aesthetica edizioni, bisogna forse ricordare che il ruolo di Addison nella nascita dell'estetica settecentesca non è interessante solo per lo specialista: bensì per tutti coloro che vogliono riflettere sul senso metodologico del rapporto tra arte e immaginazione (e sul ruolo, in essa, dell'architettura). All'epoca di Addison, autori quali Crousaz e Shaftesbury, pur su fronti non certo coincidenti, rispettivamente di ispirazione cartesiana e platonica, ricercano un significato oggettivo per la bellezza, conducendola entrambi sul piano di una metafora organica, che ha al suo centro la virtù teleologica dell'armonia e che nel campo artistico può tradursi (e in Shaftesbury esplicitamente si traduce) in un classicismo. Classicismo che, inseguendo ordine e proporzione, rigetta qualsiasi eccesso nelle arti. Completamente diverso è invece il punto di vista di Addison (nato nel 1672 e morto nel 1719). In primo luogo, differente è il pubblico al quale si rivolge: non a virtuosi aristocratici platonici, bensì a borghesi curiosi che si richiamano a quella filosofia lockiana che Shaftesbury riteneva 'barbara'.
Addison pubblica infatti, tra il 1711 e il 1712, un quotidiano culturale, lo *Spectator*, rivolto a un pubblico ampio (vende più di tremila copie al giorno), in senso lato 'borghese'. Fra i 555 numeri del giornale, dedica undici fascicoli del giugno e luglio 1712 al problema della bellezza, con il titolo *I piaceri dell'immaginazione*.
Protagoniste sono qui nozioni che compaiono anche in Shaftesbury e nella tradizione precedente: il bello, appunto, ma anche il gusto o il wit, cui si aggiunge, in posizione rilevante, l'immaginazione (Imagination), sia pure considerata con molta prudenza critica per non stravolgere quel gusto classicistico che Addison ha in comune con Shaftesbury. Ma, a differenza di molti suoi contemporanei, egli non intende determinare i caratteri oggettivi della bellezza né, tantomeno, risolverli in contesti etici, metafisici o teleologici. Il suo atteggiamento è invece descrittivo, davvero 'fenomenologico', come acutamente sottolinea Sertoli, e si rivolge agli aspetti 'soggettivi' (oggi

Prototipo di CD-Player, dal volume "Toshiyuki Kita. The soul of design - l'anima del design" Edizione Amus art press, Osaka, 2002
Prototype CD-player: From Toshiyuki Kita. The Soul of Design – l'anima del design, Edizione Amus Art Press, Osaka, 2002.

si direbbero 'fruitivi') della bellezza, a quei piaceri che essa può suscitare. L'immaginazione, termine cui Addison riconosce sia imprecisione sia vastità semantica, si presenta quasi come la facoltà, l'organo, o il power, capace di cogliere il bello: è un "senso di bellezza", che deve essere in grado di presentarla ovunque empiricamente si manifesti sia nella natura sia nell'arte. Anche se questa facoltà immaginativa vicina al buon gusto è innata, deve venire coltivata perché in ogni soggetto la capacità di afferrare la bellezza può essere progressivamente raffinata. Così, con impianto lockiano, ma senza farne una scolastica ripetizione, Addison vede l'immaginazione posta tra i sensi e l'intelletto, dotata non di un'unità astratta bensì di una operatività sensibile, in grado di determinarsi grazie ai piaceri che prova: è il piacere, appunto, la via per connettere l'immaginazione e la bellezza. Adattando a questa facoltà le distinzioni lockiane, i piaceri possono essere primari (generati cioè dall'effettiva presenza degli oggetti alla nostra percezione) o secondari (causati da oggetti resi presenti dalla memoria o combinati in visioni di cose assenti o fittizie dotate di gradevolezza), collegati rispettivamente agli oggetti naturali (cui si aggiungono, in virtù dei consueti principi di simmetria e proporzione, anche le opere architettoniche) e alle opere d'arte.
La definizione dei piaceri primari conduce Addison a una sostanziale assimilazione, tratta dallo pseudo-Longino, tra bello e sublime, dal momento che entrambi sorgono alla vista di ciò che è 'grande', "non comune" e, solo in ultimo, 'bello'.
Il ruolo attribuito all'immaginazione nel quadro dei poteri soggettivi non è certo, in senso assoluto, una novità: se ne parla in Plotino, in Marsilio Ficino, in Giordano Bruno, collegandola alla luce e alla capacità che essa possiede di condurre i sensi verso la ragione, proprio in quella funzione mediana che anche Addison le attribuisce. Funzione in virtù della quale mai perde la sua ambiguità, poiché essa funziona sia come facoltà reattiva a sensazioni immediate sia come potere indipendente capace di raggruppare impressioni per produrre certi effetti. D'altra parte, Addison è consapevole come non sia sufficiente operare sul piano della rivalutazione dei sensi, strada che già era stata percorsa, in direzioni non certo coincidenti, sia da Locke sia da Leibniz; né si tratta semplicemente di rendere la sensibilità un potere utilizzabile in retorici accademismi.
L'immaginazione diviene piuttosto un piacere che si trasforma in capacità operativa: il potere di un soggetto che non è soltanto 'ricettivo' ma, quasi antesignano di un gusto che si trasforma in genio, è anche produttività, è "qualcosa di analogo alla creazione", che arricchisce la natura (secondo paradigmi rinascimentali e baconiani) e procura maggiori varietà alle opere di Dio.
L'unità non è soltanto un principio metafisico, ma una forza soggettiva, un potere di riconoscimento del bello che diviene immediatamente possibilità di un suo accrescimento: e ciò grazie a facoltà che, sia pure ancora confuse nelle loro attribuzioni, non sono comunque 'intellettuali'.
Basta aprire gli occhi, osserva Addison, e inizia lo spettacolo: senza sapere neppure come si è colpiti dai colori o dalla simmetria di ciò che vediamo, con il suo ordine e la sua proporzione. Questi caratteri sono, come si può notare, del tutto 'classici', ma derivati dall'immediatezza sensibile: così si costituiscono i piaceri dell'immaginazione, determinandosi o in quanto presenza di immagini (piaceri primari) o come loro rievocazione (piaceri secondari).
La causa finale del piacere che la bellezza genera illumina sulla bontà e la sapienza del "Primo Ideatore", anche se l'unica fonte che dobbiamo consultare è il piacere sensibile, è quel "valore presentativo della sensazione" che Locke aveva introdotto e che Addison trasporta sul piano dell'immaginativo. Se parliamo di valore presentativo per la bellezza – ed è probabilmente il centro dell'importanza teorica di Addison – possiamo allora diversamente valutare il piacere generato dalla presenza delle opere della natura e dell'arte. Addison preferisce la bellezza naturale, la sola a possedere quella "vastità e immensità che tanto diletto arrecano alla mente dell'osservatore", mentre l'arte, che a volte può essere fine e delicata come la natura, non si mostra mai "altrettanto augusta e magnifica nel disegno". Nella bellezza artistica la vista spazia con molte restrizioni, senza quella "infinita varietà di immagini" che invece caratterizza il bello naturale. Soltanto l'architettura, tra le arti, produce piaceri primari, quindi una forma di bellezza assimilabile a quella della natura, e non solo per la 'grandezza' che le avvicina ma per il suo carattere intrinsecamente 'naturalistico', cioè per la capacità di evidenziare la 'spettacolarità' della natura stessa, accrescendo sempre di nuovo il piacere per la sua bellezza.

Elio Franzini, docente di Estetica all'Università Statale di Milano

The role of the imagination

To fully comprehend the importance of the Italian translation of Addison's work, perhaps it is necessary to remember that Addison's role in the birth of 18th-century aesthetics is not interesting solely to the specialist; it is important to all who wish to ponder the methodology of the relationship between imagination and art (and architecture). Edited with typical rigour by Giuseppe Sertoli and published in the prestigious Aesthetica Edizioni series, this book includes an historically and theoretically significant foreword. Addison's contemporaries Crousaz and Shaftesbury – respectively Cartesian and Platonic – sought an objective meaning for beauty. Both used organic metaphors centred on the teleological virtue of harmony, which in the artistic field can translate into classicism (explicitly so in Shaftesbury). By seeking order and proportion, classicism rejects any immoderation in the fine arts. The stance of Addison, who was born in 1672 and died in 1719, was totally different. First of all, he had a different audience: instead of virtuous Platonic aristocrats, his was a curious bourgeoisie that embraced Locke's philosophy, which Shaftesbury thought was 'barbarian'.
From 1711 to 1712 Addison published a cultural daily, the Spectator, aimed at an extensive, primarily 'bourgeois' readership (it sold over 3,000 copies a day). Among the 555 issues of the paper, he devoted 11 pamphlets in June and July 1712 to the problem of beauty. The Pleasures of the Imagination, as this series was called, featured notions that also appeared in the work of Shaftesbury and the previous tradition: beauty, wit and imagination. However, the latter was treated with great critical caution in order not to upset the classical taste shared by Addison and Shaftesbury. Yet, unlike many of his peers, Addison did not intend to determine the objective traits of beauty or reduce them to ethical, metaphysical or teleological contexts. Instead his attitude was descriptive, truly 'phenomenological', as Sertoli keenly observes, addressing the 'subjective' facets of beauty and the pleasure it can bring. According to Addison, the term 'imagination' was both precise and semantically vast. It was the faculty, power or organ capable of grasping beauty: the 'sense of beauty' must be present anywhere it manifests itself empirically, both in nature and art. Although this imaginative power, like good taste, is innate, it must be cultivated; in everyone the faculty can be gradually improved.
Following Locke's outline without repeating it pedantically, Addison argued that the imagination lies between the senses and the intellect. It is not gifted with abstract unity; rather it has an operational sensitivity that responds to the pleasures it experiences, for pleasure is what links imagination and beauty. Extending this power to Locke's distinctions, pleasures can be primary (generated by the real presence of the objects perceived) or secondary (caused by objects whose presence is owed to memory or combined in visions of absent or enjoyable fictitious objects). They are connected, respectively, to natural objects (which includes works of architecture, because of the usual principles of symmetry and proportion) and works of art. The definition of primary pleasure led Addison to the substantial assimilation of Longino's notion of beauty and the sublime: both are found in things that are 'great', 'uncommon' and, ultimately, 'beautiful.' The understanding of imagination as one of the subjective powers was certainly not completely original: the idea may be traced to Plotinus, Marsilio Ficino and Jordan Bruno, who linked it with the ability to lead the senses toward reason. This was the same intermediate function assigned by Addison. Thanks to this function, imagination never loses its ambiguity, for it can act both as a reactive faculty to immediate sensations and as an independent power capable of grouping impressions to produce certain effects. On the other hand, Addison was aware that it did not suffice to reappraise the senses, a road that had already been taken, in very different directions, by Locke and Leibniz; nor did it suffice to make sensitivity a power useable in rhetorical academicism. Rather, imagination became a pleasure that transforms itself into an operational ability. It is the power of a subject that is not only 'receptive'; it is nearly the forerunner of taste that transforms itself into genius. Moreover, it is productivity, 'something analogous to creation' that enriches nature (according to paradigms of the Renaissance and Bacon), adding greater variety to the works of God. Unity is more than a metaphysical principle; it is a subjective force, a power to recognize beauty that immediately becomes the possibility to increase it. This may be attributed to faculties that although they remain muddled in their attributions, are not 'intellectual'. As Addison put it, just open your eyes and the show commences: without even knowing how, we are struck by the colours or symmetry of what we see, its order and proportion. One might note that all these traits are 'classical', but they derive from sensitive immediacy. Thus the pleasures of the imagination are formed, prompted by images (primary pleasures) or their evocation (secondary pleasures). The final cause of the pleasure generated by beauty tells something of the goodness and knowledge of the 'First Conceiver', although the sole source we have to consult is sensitive pleasure. This 'presentative value of sensations' was introduced by Locke and transposed by Addison to the imagination. If we talk about beauty's presentative value – probably the core of Addison's theoretical importance – then we can evaluate differently the pleasure engendered by the presence of works of nature and art. Addison preferred natural beauty, the only one possessing that 'vastness and immensity that bring so much delight to the mind of the observer'; art, however, can be as fine and delicate as nature, but it never is 'so august and magnificent in design'. In artistic beauty, sight has many restrictions, without the 'infinite variety of images' characterizing natural beauty. Of the fine arts only architecture produces primary pleasures, so its beauty is similar to nature's. This is not only because of its greatness; it also depends on intrinsically 'naturalistic' attributes – that is, the ability to emphasize the 'spectacular' features of nature itself, ever increasing the pleasure of its beauty.

Elio Franzini is a professor of Aesthetic at the Milan State University

mostre
exhibitions

review

a cura di/edited by
Massimiliano Di Bartolomeo

Alluminio, perché così speciale?

The adventures of aluminium
Design Museum, London
18.10.2002-19.1.2002

Visitando questa mostra, mi sono chiesto quale altro materiale, a parte l'alluminio, si presterebbe a una simile carrellata storica, da allestire nel modo meno spettacolare possibile.
L'acciaio? La sua storia è meno semplice da raccontare, dato che è indissolubilmente legata alle vicende più ampie della nascita della cultura industriale. La plastica? Troppo nuova, troppo eterogenea, troppo sgraziata.
Eppure il periodo preso in considerazione da questa esposizione (dal 1854 a oggi) sarebbe un lasso di tempo conveniente anche per ciascuno degli altri materiali.
La storia dell'alluminio, comunque, costituisce l'occasione per un rendiconto singolarmente breve ed eclettico sugli sviluppi dell'arte applicata e del design, con un'estensione che abbraccia tutto il secolo scorso o quasi. L'alluminio diventa uno degli emblemi della modernità, reinventando se stesso più volte in modo da dare voce e forma al nuovo. Eppure c'è qualcosa di stranamente antiquato nell'apparato critico e informativo della mostra, indeciso tra conservazione storica e comunicazione aziendale. Il tono retorico è sorprendentemente simile a quello in uso negli anni Trenta, quando l'alluminio veniva presentato con voce stentorea come il "materiale del futuro" all'Esposizione di Parigi e alla New York World's Fair: un tentativo spudorato di farsi largo con la forza in un mercato completamente dominato dall'acciaio. In effetti Alcoa, gigante americano dei produttori di alluminio e principale sponsor della mostra, è la prova del legame diretto tra la visione entusiastica del futuro che animava gli anni Trenta e la mostra di oggi al Design Museum. Forse mettendo da parte questo continuo legame con gli aspetti commerciali si sarebbe potuta ottenere una visione più stimolante.
L'industria dell'acciaio, in ogni caso, passa rapidamente al contrattacco. All'esigenza di ridurre il peso dei manufatti rispose con la produzione di leghe leggere, che sottraevano all'alluminio quello che fino ad allora era considerato il suo unico pregio. Un episodio ancora più recente nell'eterna rivalità tra acciaio e alluminio è costituito dagli sforzi dell'industria siderurgica di trarre il massimo vantaggio possibile dalla supposta correlazione (peraltro mai dimostrata) tra l'utilizzo dell'alluminio nelle pentole da cucina e l'incidenza di alcune malattie. L'impiego dell'alluminio ai suoi inizi, nella creazione di oggetti decorativi o monumentali, ci rende consapevoli di quanto la sua connotazione utilitaristica sia lontana da quella che era originariamente la percezione del suo valore. Le prime applicazioni del materiale ne riflettevano il costo di produzione elevato: gioielli riccamente decorati e sculture in miniatura modellate per Napoleone III di Francia, oltre che per altri personaggi illustri. L'alluminio perde lo status di metallo prezioso quando il suo costo come materia prima cominciò a diminuire, in seguito all'introduzione di metodi di produzione più efficienti. Tra i primi oggetti di uso comune della fine dell'Ottocento troviamo un apparecchio fotografico Kodak e una macchina da scrivere Blick: due applicazioni che rivelano come un utilizzo appropriato dal punto di vista tecnico riuscì a farsi strada molto più lentamente nel campo delle arti applicate. Sul piano estetico, una dimostrazione evidente del modo in cui differenti metalli si rapportano con il linguaggio formale contemporaneo è offerta da un'intrigante coppia di scatole per biscotti: la prima, in peltro, venne prodotta da Liberty nel 1903; la seconda, in alluminio, risale al 1924. Il peltro ha migliorato il proprio aspetto nel tempo ricoprendosi di una patina delicata, mentre la seconda scatola (senza dubbio venduta a un prezzo molto più basso) sembra una copia scadente della prima, con dettagli consunti e i colori sbiaditi dal tempo. In ogni caso, per sostenere l'aspirazione dell'alluminio a essere riconosciuto come un protagonista della modernità, la mostra avrebbe dovuto essere più ambiziosa, ma in essa non troviamo alcuna applicazione realmente sorprendente. Alla magnifica chiarezza di linguaggio e di forme dell'ingegneria strutturale degli anni Trenta viene comunque dedicato un cenno, come mostrano le immagini dell'aeroplano Akron del 1931. Quello che potrebbe essere considerato come il manufatto di alluminio più rappresentativo del XX secolo – il Dakota DC-3 – è rappresentato invece da una pala d'elica. Anche l'intelligenza visionaria di Buckminster Fuller trova posto nel percorso espositivo, con gli elementi strutturali della Dymaxion House del 1947: ma l'assenza della tecnologia aerospaziale degli ultimi trent'anni non può essere compensata soltanto da una bicicletta Canondale o dal telaio della Audi A8. Sarebbe stato interessante vedere alcune applicazioni tecnologiche più recenti, come la fabbricazione rapida di prototipi con l'uso di polveri metalliche, la sinterizzazione selettiva al laser o l'impiego della schiuma di alluminio come materiale strutturale leggero. Per non parlare di un approfondimento sul modo incredibile in cui viene assemblata una struttura come il Boeing 747, in fin dei conti una tecnologia usata da quarant'anni. Uno dei temi più interessanti della mostra è invece costituito da una rassegna, ordinata cronologicamente, di sedie che sfruttano le proprietà dell'alluminio: dalla poltroncina di Otto Wagner per il quotidiano *Die Zeit* del 1904 ai progetti virtuosistici di contemporanei come Marc Newson e Ron Arad. Sono oggetti che si collocano tutti lungo un percorso di interpretazione eclettica dei canoni del Movimento moderno e della sua eredità. In senso pedagogico, questa sequenza illustra perfettamente quanto gli oggetti esprimano o meno la natura del materiale di cui sono fatti. I più coerenti sono le serie di arredi di Gio Ponti per la Montecatini (1937-38), la sedia Landi di Hans Coray (1938) e il gruppo Aluminium di Eames (1958). La sedia di Eames rappresenta un mutamento decisivo nella sequenza, ed è quella che esprime nella maniera più diretta il clima retorico dell'esposizione: un nuovo manufatto tipicamente industriale, sofisticato ed eloquente, i cui dettagli immacolati sembrano avere più parentela con un aeroplano che con altri oggetti di arredamento. Se si bada a questo criterio, meno significativi appaiono la sedia BA3 di Ernest Race del 1945 (timida e rozza accanto agli oggetti europei del periodo prebellico) il recente prototipo di Mathias Bengstrom, una struttura multistrato che utilizza i fogli di metallo in maniera del tutto arbitraria, o la sedia FOG di Frank Gehry per Knoll (1999), stranamente silenziosa. Un aspetto significativo della partecipazione del gruppo Alcoa alla mostra è la presenza di una curiosa coppia di poltrone Barcelona di Mies, commissionate dall'azienda per i suoi uffici nel 1953. In questo caso la sezione delle gambe e degli elementi del telaio è doppia rispetto a quella dell'originale in acciaio; a causa del livello di finitura inferiore del metallo più dolce e dei segni evidenti del tempo, gran parte della ricercatezza dell'originale è andata perduta: una dimostrazione che questo genere di oggetto moderno richiede la massima qualità di esecuzione. In tanta povertà, risplende l'estetica streamline (come i rimorchi Airstream degli anni Quaranta) che esprimono un alto livello di dinamismo e di energia. In questo caso si tratta di un modernismo stilistico, di un look 'progressivo' che il nuovo benestante poteva abbracciare in massa: come se lo schierarsi nominalmente con oggetti che sembravano recitare una parte fosse qualcosa che poteva essere considerato moderno. L'alluminio era perfetto: leggero, nuovo e splendente, si prestava alla produzione di lamine per pressatura e, su scale differenti, a essere fuso in forme eleganti e organiche. L'oggetto forse più indovinato di tutta la mostra è un'affettatrice progettata nel 1940, tuttora prodotta da Hobart Manufacturing Company. Sensuale, imperturbabile e libera dalle contaminazioni della pura funzione, è assolutamente affascinante.
Tutta la mostra è stata abilmente allestita dall'architetto David Adjaye. Nell'insieme ci sarebbe voluta una maggior distanza storiografica e una presenza più consistente di informazioni testuali. Perché l'alluminio è più difficile da saldare dell'acciaio, ad esempio? Ciò è dovuto anche a ragioni semplici, come l'assenza di variazioni di colore quando viene riscaldato: nell'alluminio non c'è traccia della luminescenza rossa o bianca tipica dell'acciaio. Il primo quando supera il punto di fusione si disintegra, invece di ammorbidirsi come il secondo.
E perché l'alluminio si presta alla realizzazione di complicate estrusioni? La spiegazione non è tecnicamente difficile, e questo genere di informazioni non solo è intimamente legato alla storia di questo metallo, ma dovrebbe far parte di qualsiasi esposizione che pretenda di raccontare bene un materiale.
Will Brook, Royal College of Art di Londra

What's so special about aluminium?
As I wandered around this exhibition, I found myself wondering what material other than aluminium would lend itself to an historical survey in a less-than-blockbuster show. Steel? Its history is less discrete in the telling, indelibly embedded as it is in the larger story of industrial culture. Plastic? Too new, too diverse, too gauche. Yet the period covered by the aluminium show – from 1854 to the present – would be an equally plausible time span for either material. The history of aluminium, however, lends itself to an account of applied art and design over the last century or so that is uniquely eclectic and concise. The story of metal's transition from a precious novelty to its current ubiquity is told as a heroic narrative. Aluminium becomes emblematic of modernity, repeatedly reinventing itself as that which gives voice and form to the new. But there is something curiously old-fashioned about this commentary, with its uneasy fluctuation between curatorial perspective and PR. The rhetoric is indeed strikingly similar to that of the 1930s, when aluminium was vigorously branded as the 'material of the future' at the Paris Exposition and New York World's Fair – a shameless attempt to muscle in on markets wedded to steel. In fact, the giant U.S. aluminium producer Alcoa, the principal sponsor of the show, provides a direct link between the gung-ho futurism of the 1930s and the present exhibition at the Design Museum. A more challenging perspective might have resulted from shedding this enduring link with commerce. The steel industry, in any case, was not slow in hitting back. It has answered the demand for weight reduction by producing its own lightweight alloys, which deny aluminium what used to be its unique advantage. A more recent episode in the rivalry between steel and aluminium was the steel industry's efforts to make the most of the unsubstantiated link made in the 1980s between the use of aluminium in cooking pots and the incidence of Alzheimer's disease. The early section of the show has some real surprises. To see aluminium used in decorative or monumental objects is to be aware of how its more recent utilitarian connotation gets in the way of its perceived value. The material's earliest applications reflected its high cost: highly ornate jewellery and miniature statuary produced for Napoleon III in France, among other dignitaries. But aluminium lost its cachet as a precious metal when its price as a raw material fell with the introduction of more efficient production processes. Early utilitarian objects from the 1890s include a Kodak camera and a Blick typewriter, and these suggest a technical facility that was much slower to emerge in the domain of applied art. For example, this section includes the art deco lighting of Jacques Le Chevalier from the late 1920s, among the first more decorative work to begin to leave behind any craft connotation. From a distance both witty and elegant, on closer inspection the crudeness of the jointing and construction is striking. Until this point hand tooling, pressing and casting were the pre-eminent means of production, together with the more pragmatic fabrication of cameras, tools and so on. Aesthetically, a pointed demonstration of how different metals relate to the prevailing idiom is provided by an intriguing pair of biscuit boxes, the first in pewter from Liberty's in 1903, the second in aluminium from 1924. With its delicate patina, the pewter has improved with age, while the later box (no doubt sold at a fraction of the price) seems like a cheap copy, its detailing faded and the colour dulled over time. However, to sustain aluminium's claims to modernity, the exhibition needs more ambition. There is no really new application on display here. True, the dazzling boldness of structural engineering in the 1930s is touched on, as evidenced by photographs of the 1931 Akron aeroplane. What could be seen as the most iconic aluminium product of the 20th century – the Dakota DC-3 – is represented by a propeller blade. And the visionary brilliance of Buckminster Fuller takes its place, with structural elements from his Dymaxion House of 1947. But a lack of aerospace technology from the last 30 years is not compensated for by a Canondale bicycle and the Audi A8 space frame. It would have been interesting to see current developments such as rapid prototyping using metallic powder, selective laser sintering or foamed aluminium as a lightweight structural material, not to mention an exploration of how so improbable a structure as a Boeing 747 – 40-year-old technology, after all – is actually put together. One of the themes of the show is a chronological timeline of chairs using aluminium, from Otto Wagner's Die Zeit chair of 1904 to designs by contemporary virtuosos like Marc Newson and Ron Arad. They pose in a long line, an eclectic canon of the modern movement and its legacy. As pedagogy, the sequence beautifully illustrates how well objects articulate the nature of their material – or not. Winners here are Gio Ponti's series for Montecatini Corp. (1937-38), Hans Coray's Landi chair (1938) and the Eames' Aluminium group (1958). The Eames chair is the step change in the sequence, and it quintessentially embodies the rhetoric of the exhibition: a new, purely industrial artefact that is sophisticated and eloquent and whose immaculate detailing references aeroplanes, say, rather than other furniture. Less successful by this criterion are Ernest Race's BA3 chair of 1945, timid and pedestrian alongside pre-war work from Europe; Mathias Bengstrom's recent prototype, a layered structure that uses sheet metal entirely arbitrarily; and Frank Gehry's curiously mute FOG chair for Knoll from 1999. An irony of Alcoa's participation is the presence of a pair of Barcelona chairs commissioned by the company for its headquarters in 1953. Here the section of the leg and frame elements doubles that of the original steel; with the softer metal's inferior level of finish and more prominent marks of age, much of the refinement of the original is lost. If ever there was a reminder that this kind of modernist artefact needs the highest level of execution in order to work, it is here. Merely swapping metals lacks the necessary rigour. The other products on display peak with the streamlining aesthetic synonymous with Airstream trailers of the 1940s, so expressive of dynamism and vigour. This was a stylistic modernism, a 'progressive' look that the newly

Una pagina fondamentale nella storia dell'alluminio: la Chaise Longue No.313, disegnata nel 1932 da Marcel Breuer e realizzata nel 1934 dalla Embru-Werke AG
A milestone in the story of aluminium: the Chaise Longue No.313, designed in 1932 by Marcel Breuer and made in 1934 by Embru-Werke AG

affluent could embrace in droves, as if a nominal alignment with things that looked the part was somehow what it meant to be modern. Aluminium was perfect – light, gleaming and new, it was amenable to the pressing of sheet metal and, at a different scale, being cast into sleek, organic forms. The most purely enjoyable object in the exhibition is a meat slicer, designed in 1940 and still produced by the Hobart Manufacturing Company. Sensual, unabashed and free of the taint of the merely utilitarian, it is utterly seductive. The exhibition is handsomely designed by the architect David Adjaye. Overall, however, I would have welcomed more curatorial distance and more discursive information. Why should aluminium be more difficult to weld than steel, for example? This is partly due to simple factors, such as its lack of colour change in heating: there is none of steel's convenient red and white glow, and aluminium effectively disintegrates beyond its melting point, instead of simply softening like steel. And why it should be that aluminium lends itself to making complicated extrusions? The explanation is not technically complex, and it is the kind of information that not only informs the history of the metal, but should inform any exhibition based around one material. *Will Brook is at the Royal College of Art, London*

Scenario urbano

Site-seeing: la disneyzzazione delle città?
Künsterlhaus, Vienna
Fino a/until 9.2.2003

Un'esistenza (quella di Jim Carrey nel film *The Truman Show*) messa in scena giorno dopo giorno esclusivamente per divertire milioni di spettatori, è la riproduzione della nostra realtà occidentale: perfetta e depurata da ogni anomalia, sdolcinata e infinitamente banale, un mondo di apparenze privo dell'aura romantica dell'utopia e lontano dal fantastico mondo delle fiabe, che sopravvive – paradossalmente – ancora negli studios di Hollywood o, in forme più antiche, in molti centri urbani europei. In una città come Vienna, che ha alle spalle secoli di storia e un ricco patrimonio culturale e architettonico, si pone ormai il problema di quanti fondali scenografici e quanti interventi di tutela privi di compromessi essa possa sopportare senza rimanere soffocata dal rigido busto della perenne conservazione del passato. Le strade di Vienna dedicate al passeggio, la città storica con le sue vie piene di negozi e persino l'agorà dell'età classica furono prese a modello da Victor Gruen, l'architetto austriaco emigrato negli Stati Uniti durante il nazismo e ideatore degli Shopping Mall. Gruen derivò da questi esempi i primi centri commerciali d'America, localizzati al di fuori del perimetro urbano. Da allora la tipologia architettonica del Mall è cresciuta formando un tutt'uno con quella del parco di divertimenti; entrambi si sono allontanati sempre più dal carattere di spazi di socializzazione tipico delle piazze del mercato, per diventare piuttosto porzioni di territorio perfettamente climatizzate e sorvegliate, che hanno come fondamentale ragion d'essere il consumo e il divertimento. Allo stesso tempo il nucleo storico autentico delle città rischia di diventare un fondale vuoto, una semplice imitazione, una caricatura di se stesso: se non addirittura – come temono alcuni – un'altra "main street" di quel sistema disneyano che si estende ormai per tutto il pianeta. Da molto tempo, ormai, il marchio Disney non è più soltanto sinonimo di personaggi dei cartoni animati, di mondi fantastici e di un 'sano' divertimento per i più piccoli, ma significa anche strutture e sistemi che dominano il mercato, sfiorando il dibattito sulla pianificazione urbana della vecchia Europa: Disney può anche essere una minaccia, dunque.
Quanto il termine 'disneyzzazione' e gli effetti a esso legati siano ormai apertamente tema di discussione, lo testimoniano le 3.490 ricorrenze dedicate a Disney trovate con un semplice motore di ricerca su Internet: oltre che – last but not least – la mostra alla Künstlerhaus.
I responsabili del progetto espositivo, Sønke Gau e Katharina Schlieben, indagano i processi e i fenomeni visivi collegati a questa tappa evolutiva della progettazione urbana. La commercializzazione, lo sfruttamento turistico, la privatizzazione e le conseguenti trasformazioni e incorporazioni dello spazio pubblico e sociale sono fenomeni che vengono descritti approfonditamente, questioni urbanistiche che non riguardano soltanto l'architettura costruita.
Il progetto espositivo ha dunque una struttura triadica, formata da una mostra, da un ciclo di conferenze e da una pubblicazione. Visite guidate attraverso la città, proposte dalla studiosa di Monaco Pia Lanzinger, trasformano il visitatore in turista. Un approccio socio-politico che Elsebeth Jørgensen e Sofie Thorsen trasferiscono nel formato delle cartoline postali. Su un tavolo giacciono accatastate varie fotografie montate su tavolette di legno: si tratta di scatti personali e soggettivi di Vienna, animati da questionari riempiti dai visitatori; hitlist fotografiche di luoghi segreti e poco noti o di monumenti celebri in tutto il mondo, da mettere in tasca e portare via.Lo scopo principale dei curatori è quello di spingere i visitatori, attraverso video, documentazioni e installazioni, a osservare in maniera non convenzionale la propria città, Vienna appunto, e a indossare i panni dello spettatore per scoprire nuovi angoli visuali. Esempi analoghi a quelli scelti per Vienna possono essere individuati anche per altre metropoli. Il caso ancora più estremo di Las Vegas viene riproposto nelle opere dell'artista austriaca Dorit Margreiter e in quelle di Alexander Timtschenko, che – come molti prima di lui – attraversa la Venezia ricostruita nella città americana a bordo di una gondola. Accanto all'opera intitolata I like L.A. and L.A. too, Margreiter presenta un progetto di ricerca che l'ha portata a intervistare – insieme ad Anette Baldauf – Jon Jerde, pioniere della "event architecture". In un documentario non più tanto recente, il noto regista tedesco Harun Farocki descrive invece i ben più modesti "creatori di mondi per lo shopping" suoi connazionali.
Nel contributo inviato da Sean Snyder compare un'altra icona che rappresenta un archetipo dello stile di vita americano: il ranch di Southfork, dimora della famiglia televisiva degli Ewing. Soltanto che non si trova né negli studios né a Dallas. Catturato dalla macchina fotografica posta davanti a uno schermo televisivo sfarfallante, il sogno edificato di un'esistenza migliore viene fatto rivivere in uno sperduto sobborgo romeno.
I film, la televisione e il turismo fanno viaggiare intorno al mondo immagini che, sfruttando il principio del "copia e incolla", possono essere trasferite e diffuse in qualsiasi luogo.Con un pellegrinaggio fotografico attraverso i villaggi olimpici, Wiebke Grösch e Frank Metzger mostrano come la grande euforia, gli eventi e le previsioni che accompagnano lo sviluppo delle città lascino spesso dietro di sé immagini davvero sconfortanti. Da qualche parte, tra questa desolazione e i mall pieni di luci e perfettamente funzionanti, è nascosta anche la chiave di accesso a una città vivibile. Per Jim Carrey, che interpretava il personaggio di Truman, la faccenda era molto semplice. Doveva soltanto trovare la porta, piccola e invisibile, ed eccolo abbandonare il mondo simulato degli studios per approdare qui nel nostro mondo.
Verso cui possiamo sperare di trovare anche noi una porta, da qualche parte.
Lilli Hollein, critico di architettura e design

Contrasto di scenografie nel lavoro "Caesars Caesars Caesars" di Alexander Timtschenko
Contrasting stage sets in Alexander Timtschenko's Caesars Caesars Caesars

© Alexander Timtschenko

Urban scenery
In the film The Truman Show, Jim Carrey recognized in time what was going on, fleeing a life and a world that were totally and completely 'staged', a life and world that served no purpose other than the entertainment of the viewers. This smooth, sugary and infinitely banal reflection of our Western reality, purged of all dissent, is a shadow world devoid of the romantic aura of utopia, devoid even of the air of the dreamlike fairy tales created from ancient substance in the studios of Hollywood – but also to be found in the centres of many European cities. In a city like Vienna, with a cultural and architectural legacy that spans many centuries, we are faced with the pressing question of how much a modern city can tolerate in the way of historic scenery and uncompromising heritage protection without suffocating in the straitjacket of the permanent preservation of the past. The Austrian architect Victor Gruen, the inventor of the shopping mall, who emigrated to the United States during the Nazi period, took as his model the boulevards of Vienna's old quarter and the streets of its commercial district, along with the agora of ancient Greece, using them to create the first suburban shopping centres of their kind in America. Since then, the genre of the mall has coalesced with that of the theme park. What we have now is not so much 'social space' in the sense and spirit of the marketplace, but rather an air-conditioned space under video surveillance, based on the foundations of entertainment and consumption. Not only this, but the authentic historic nucleus of the city has become a hollow stage set – a fake, a caricature of itself and, as many fear, just one more Main Street in the worldwide Disney system. Disney has long since meant far more than just cartoon figures, enchanted worlds and happy children's faces. The name stands for market-dominating structures and systems that today influence even the city-planning considerations of old Europe – Disney as a threat, in other words. The term 'Disneyfication' and the effect that it describes are certainly talking points, a fact demonstrated amply enough by the 3,490 hits resulting from an Internet search and, not least, by the latest exhibition at the Künstlerhaus. The curators, Sønke Gau and Katharina Schlieben, use their exhibition concept to investigate the process and visual phenomena associated with this development in urban planning. Commercialization, tourist development, privatization and the consequent transformation and 'enclosure' of public and social space are the phenomena examined here, questions of urban design that cannot be answered by means of built architecture alone. The project

AD Massimo Caverni
Res
Porte e sistemi
Sarsgno (Milano)
T +39 0362 238620
F +39 0362 327860
www.resitalia.it
info@resitalia.it
Saie Due - Bologna
19-23 marzo 2003
Pad 28 Stand B70
Mood System

is in fact a troika comprising an exhibition, a series of talks and a publication. Tours of the city, such as those offered by Pia Lanzinger from Munich, turn the exhibition visitor into a tourist. What is here formulated as a socio-political approach is reduced by Elsebeth Jørgensen and Sofie Thorsen to postcard format. Piled up on a table are photographs in wooden bindings: subjective views of the city of Vienna, stimulated by questionnaires filled out by tourists, photographic pop charts of secret hidden squares and world-famous sights. The aim of the curators is to use videos, documentation and installations to encourage the inhabitants to look at their city through different eyes, to put themselves in the position of outside observers and thus to find a new perspective. The methodology of these prototype case studies of Vienna is equally applicable to other major cities. Las Vegas is a more extreme case, and it turns up in the work of the Austrian artist Dorit Margreiter as well as Alexander Timtschenko, who, like so many others before him, takes a gondola through the Venice of Las Vegas. Alongside her work I like L.A. and L.A. too, Margreiter exhibits a research project during which she, together with Anette Baldauf, interviewed Jon Jerde, a pioneer of event architecture. The German 'Creators of the Shopping Worlds', vastly more modest, are presented here by the respected German filmmaker Harun Farocki in his documentary, which is now no longer completely up-to-date. Another icon of the American way of life is represented by Sean Snyder's contribution, the Ewing clan's Southfork Ranch – only this one is located neither in the studio nor in Dallas, Texas. Copied from the flickering small screen, this particular architectural dream of a better life was set up in some Romanian suburb. Film, television and tourism convey pictures around the world, pictures that, on the 'cut-and-paste' principle, can now be relocated and disseminated to any place on earth. The fact that the only legacy of the grand euphoria, events and forecasts of urban development is often no more than urban desolation is demonstrated by Wiebke Grösch and Frank Metzger with their photographic pilgrimage through Olympic villages. Somewhere between this desolation and the flawlessly functioning high-gloss mall lie both Disneyfication and the key to the working city.
Jim Carrey as Truman had it easy. He only had to find the door to escape the unreal world of the studio and return to our world. We can only hope that there's an exit here, too.
Lilli Hollein is a design and architecture critic

Il cielo in una stanza

New Hotels for Global Nomads
Cooper-Hewitt, New York
Fino a/until 2.3.2003

Christopher Walken all'inizio del video musicale *Weapon of choice* (regia di Spike Jorne, musica di Fatboy Slim) se ne sta apaticamente e timidamente seduto nella hall di un grande albergo: parte la musica, il piede comincia a tamburellare nervosamente, poi è la spalla che segue il ritmo sempre più incalzante. In un attimo il corpo dell'attore è trascinato in un ballo scatenato fatto di improbabili volteggi e capriole che attraversano gli ambienti dell'albergo, per poi ritrovarsi, a musica finita, ancora sulla stessa poltrona. Esiste un limite sottile che separa l'ospitalità dalla proprietà di una camera di albergo, non è infatti definibile il momento in cui la stanza si spoglia della patina di non vissuto con cui si presenta sui cataloghi turistici per diventare la nostra casa, anche se solo per qualche giorno. Un luogo dove improvvisare, senza pudore, un balletto alla maniera di Christopher Walken. "New Hotels for Global Nomads", la mostra a cura di Donald Albrecht in questi giorni al Cooper-Hewitt di New York, è un telescopio puntato sull'architettura degli alberghi e sui suoi abitanti, una lettura dalla quale si definisce il contrasto tra l'immanenza del luogo rispetto al nomadismo di chi lo frequenta, la sfida per l'architetto di dover progettare un luogo mai addomesticato fino in fondo.
In italiano la parola 'ospite' definisce sia colui che è ospitato sia colui che ospita, creando così un virtuoso groviglio semantico; allo stesso modo l'albergo è un luogo abitato da molti senza appartenere in fondo a nessuno, in un altrettanto virtuoso groviglio di significati. La mostra è divisa in cinque temi: gli hotel urbani, gli hotel del business globale, gli hotel della mobilità, gli hotel naturali e quelli della fantasia. Il percorso della mostra però, fortemente vincolato dalle forme e dalle dimensioni degli ambienti del Cooper-Hewitt, non permette una lettura così didascalica come nelle intenzioni di Donald Albrecht e quasi subito si perde la divisione per capitoli e si è proiettati in un lungo viaggio, fatto di molti luoghi da visitare e molte notti da trascorrere ogni volta in un albergo diverso. Il sarcofago tecnologico, in realtà il Capsule Hotel di Jeff Gompertz, proietta un futuro che da almeno trent'anni, fortunatamente, continuiamo a rimandare: schermi al plasma e telecamere si sostituiscono agli specchi, l'unica posizione possibile è quella distesa, il luogo è assoluto e la nostra presenza, moltiplicata nel tempo delle immagini, non risolve il vuoto di questo alveare del riposo. Tom Sachs invece si sofferma sulla precarietà del rapporto tra l'abitante e la camera di albergo, così il suo intervento si veste dei materiali e dell'iconografia dei lavori in corso, pannelli da cesata di cantiere e transennature si camuffano da letto, specchiera, comodino, quasi un monito a non abituarci troppo. Decadente nella sua discrezione, l'Hotel dell'Amore catturato nelle fotografie di Peter Marlow è anche in una mano al banco registrazione pronta a risparmiarci sguardi imbarazzanti, mentre Private Dancer è l'eccentrico 'bagaglio' di Toland Grinnell: una consolle musicale, una toeletta per drag queen, una discoteca per rave in una stanza. E la normalità dove alberga? Il Venetian Hotel di Las Vegas, la riproduzione di piazza San Marco a poche miglia dalle piramidi egizie e dai fori imperiali romani nelle fotografie di Richard Barnes, o la Japanese Car Hotel, automobile che rinnova i nostri incubi di nomadi forzati delle quattro ruote, non consentono un chiarimento e alimentano le incertezze. A questo punto, disorienta anche la semplicità concettuale, e l'abilità progettuale, della branda da viaggio di Pierre Savorgnan de Brazza, l'autore di Voyages dans l'Ouest african, un lettino che scompare dentro un baule da viaggio firmato Louis Vuitton nel 1889, comunque eccentrico come il parassitismo espresso nel progetto Lobbi_Ports del gruppo Servo, moduli da 'attaccare' a edifici esistenti. Nella realtà delle grandi catene di lusso l'albergo diventa una sorta di palcoscenico teatrale o set cinematografico dove a ognuno è concesso di interpretare un ruolo, scelto o subito, casuale o forzato, occasione per essere personaggi in sintonia con le hall dirompenti di Starck, a San Francisco ma anche a New York e Londra, o con il rigore di Citterio per gli interni del Broadway di New York. Entrare al Delano di Miami dalla scalinata sulla Lincoln Drive e attraversare la lunghissima hall interrotta da altissime pagine di tela bianca, oppure sorseggiare una tazza di caffè al lounge del The Mercer di New York avvolto dagli arredi in wengé scuro, non è soltanto la sosta durante un viaggio ma anche i frammenti di un sogno, i fotogrammi di un film: come quelli che Jean Nouvel ha sospeso sui soffitti delle camere del The Hotel a Lucerna, dando la possibilità di rendere sognante anche una notte insonne.
Massimiliano Di Bartolomeo

L'Hotel dell'Amore, pochi gesti e nessuno sguardo, nella foto di Peter Marlow
Love Hotel, a few discreet gestures and not a second glance, in Marlow's photo

Fotografia di/Photography by Peter Marlow, Magnum Photos

The sky in a room
In the music video Weapon of Choice (directed by Spike Jonze with music by Fatboy Slim), we are greeted by the compelling Christopher Walken sitting apathetically and timidly in the foyer of a smart hotel. Then the music starts; his feet tap nervously and his shoulders swing to the rhythm as it gathers pace. In a flash Walken's body is drawn into a frenzied ballet of improbable vaults and capers as he whirls his way through the hotel, only to slump back onto the same sofa as the music stops. A subtle line divides hospitality from the propriety of a hotel room. In fact, it's hard to say exactly when the room is stripped of the unlived-in gloss of a tourist brochure to become a new home, albeit only for a day or two: a place where the carefree guest can improvise a dance in the manner of Christopher Walken. New Hotels for Global Nomads, an exhibition organized by Donald Albrecht at the Cooper-Hewitt in New York, focuses on the architecture of hotels and their inhabitants. Through its lens is revealed the contrast between the immanence of a place and the nomadism of its visitors – and, consequently, the challenge faced by architects summoned to design a place that can never quite be tamed. The Italian word ospite means both 'guest' and 'host', thus creating a virtuous semantic circle. Similarly, the hotel is a place that is inhabited by an endless stream of people without really belonging to anyone – an equally virtuous circle of meanings. The exhibition is divided into five hotel themes: urban, global business, mobility, natural and fantasy. Its route, however, heavily restrained by the forms and dimensions of the Cooper-Hewitt's galleries, cannot live up to Albrecht's descriptive intentions. Almost at once, the division by chapters is lost, and one is launched on a long journey with many places to be visited and many nights to be spent, each in a different hotel. The technological sarcophagus – the Capsule Hotel by Jeff Gompertz – projects a future that for at least 30 years we have, fortunately, managed to put off. With plasma screens and TV cameras instead of mirrors, there is nothing to do but lie down. The place is absolute, and our presence, multiplied in the realm of images, fails to fill the emptiness of this beehive of rest. Tom Sachs, on the other hand, pauses to consider the precariousness of the relationship between the inhabitant and the hotel bedroom, and his exhibit is clad in the materials and iconography of a work-in-progress. Construction-site panels and barriers are disguised as bed, mirror and bedside table, warning us perhaps not to get too accustomed to them. Decadent in its discretion, the Love Hotel, captured by the photographs of Peter Marlow, is represented by a hand on the reception counter, poised to spare us embarrassing glances. Private Dancer is Toland Grinnell's eccentric 'luggage': a musical console, a drag queen's dressing table and a rave disco. And where does normality stay? The Venetian Hotel in Las Vegas, its reproduction St Mark's lying just a few miles from the Egyptian pyramids and the Roman fora in the photographs of Richard Barnes, and the Japanese Car Hotel, an automobile that renews our nightmares of forced wandering on four wheels, do not clarify matters; indeed, they only breed uncertainty. At this point, even the conceptual simplicity and clever design of Pierre Savorgnan de Brazza's Voyages dans l'Ouest africain, with its cot that vanishes into an 1889 Louis Vuitton trunk, can be a trifle bewildering. So is the whimsical parasitism of the Lobbi_Ports project by the Servo group, consisting of modules to be 'attached' to existing buildings. In this reality, a luxury hotel group becomes a sort of theatre or film set where everyone plays a role, chosen or inflicted, casual or forced. One may seize the opportunity to perform in Starck's startling spaces, in San Francisco but also in New York and London, or choose to adapt to the rigour of Citterio or the interiors of the Broadway in New York. Entering the Miami's Delano from the steps on Lincoln Drive and passing through the very long hall, interrupted by immensely tall sheets of white canvas, or sipping a coffee in the lounge of the Mercer in New York, enveloped by dark wengé furnishings, offers not only a pause in a journey but fragments of a dream, photograms from a movie – like those hung by Jean Nouvel from the ceilings of his rooms in the Hotel in Lucerne, where even a sleepless night can be a dreamy one.
Massimiliano Di Bartolomeo

Fotografia di/Photography by Richard Barnes

La ricostruzione di Venezia, lontana dalla Laguna e dall'acqua alta: Richard Barnes fotografa così il Venetian Hotel di Las Vegas
Venice rebuilt, a long way from the Lagoon and its high tide: Richard Barnes photographs the Venetian Hotel in Las Vegas

C’era una volta il genio italico

Alberto Savinio
Fondazione Antonio Mazzotta, Milano
Fino a/until 2.3.2003

A rigor logico, o genealogico, Alberto Savinio non è un’artista italiano, o meglio non è italiano. Forse non è neanche un artista, o almeno ha fatto di tutto perché critica e pubblico facessero fatica a leggerlo come tale, disperdendo utilmente la sua vena inventiva in molti diversi filoni: tutti percorsi con leggerezza e disincanto, consapevole come doveva essere che l’epoca della grande arte – quella antica in cui l’artista era direttamente a contatto con il pathos divino – si era conclusa da tempo. Le stesse origini sue e della sua arte non sono affatto pure, ma piuttosto il frutto di misteriosi incroci tra geni e genialità levantine, parto fisiologico della Signora Gemma Cervetto (forse in gioventù cantante d’operetta) e del barone ingegnere Evaristo de Chirico (famiglia di origini Dalmate, poi trasferita a Costantinopoli) che in Grecia tra i due secoli scorsi costruisce ferrovie, simbolo stesso del Progresso: ma che dovrà aspettare che i suoi due figli crescano, per capire che anche l’arte sarebbe stata toccata da quell’idea pericolosa, seppure condita in salsa freudiana e surrealista. Così, mentre si afferma e si instaura il Fascismo e i critici di regime pontificano sulla necessità dell’arte italiana “di essere italiana”, malgrado le minacce – piuttosto serie in epoca di leggi razziali – dell’ex-futurista Anton Giulio Bragaglia che lo accusa insieme al fratello Giorgio de Chirico di essere “ebrei e sostenitori di una forma artistica anti-italiana”, Alberto Savinio continua a dipingere un mondo in cui i confini nazionali semplicemente non esistono, sostituiti dai labili punti di contatto tra realtà interiore e quella esterna, di cui il pittore-scrittore-critico-musicista è stato uno dei più abili e coraggiosi indagatori. Certo anche per lui c’è stato il momento del compromesso, come ci fa scoprire questa mostra alla Fondazione Mazzotta, quando con l’amico architetto e pittore Valinotti dipinge un ciclo di affreschi celebrativi per l’Istituto Nazionale delle Assicurazioni di Torino, dove campeggia una prosperosa Italia che sorregge un macabro Fascio Littorio: ma è una macchietta, un donnone muto e senza volto che non fa che renderci ancora più simpatico l’autore, capace di infilarsi nelle pieghe di un regime che non può che odiarlo. Come altrimenti avrebbe potuto del resto Savinio sopravvivere a un destino né tempestivo né amico? Lo ha fatto nascere in Europa, ma in un tempo in cui, dopo la breve stagione delle avanguardie, è succeduta per la cultura e per gli uomini una stagione

Ricordo dall’album di famiglia, un Autoritratto di Savinio bambino del 1927
Memories from the family album, a Savinio’s self portrait as child, 1927

di morte e orrore come mai il mondo aveva visto: gli ha dato una genialità sofisticatissima, da spartire però con un fratello tanto ingombrante quanto solo Giorgio de Chirico poteva essere. Per bilanciare tanta scomodità il Fato in compenso ha privilegiato Savinio di un senso dell’umorismo che a de Chirico non risulta essere mai stato troppo consono, specie in tarda età. Così, se tutto quello che si riferisce alla mitologia antica nel lavoro del fratello maggiore risulta prima o poi pomposo, retorico e in fondo per niente ironico, o perlomeno ambiguo (compreso il tentativo di emulare personaggi e atmosfere del grande Böcklin), nelle mani di Savinio diventa il canovaccio per una comicità da vero vaudeville: il pretesto per sbeffeggiare Dei e Eroi, trasformati in quotidiani protagonisti – come animali o uomini ha poca importanza – di scenette familiari dove si sente odore di pranzi e cene imbanditi tutti i giorni per decenni, dove i tendaggi, i tappeti, perfino i mobili e le suppellettili, si fondono in una materia atomica nuova, quello spesso strato di follia che inevitabilmente finisce per avvolgere le case e i loro abitanti che non sanno di essere figure prima che persone. Il senso corrosivo del sarcasmo che l’arte alla fine dell’Ottocento – sicuramente e meglio che nella fine del Novecento – ha saputo esercitare su una società europea che si credeva già moderna, mentre era invece tutta intrisa dei valori miserevoli di una classe borghese appena insediata, nei personaggi e nelle atmosfere di Savinio permane intatto.
Di quella società egli non rappresenta né la tragedia né “le magnifiche sorti e progressive” come avrebbero voluto il Socialismo o il suo figlio degenere, il Fascismo: ma piuttosto la svanitissima percezione del mondo e di sè stessi, la confusione con la propria identità e quella degli altri, l’essere noi in fondo null’altro che la proiezione di genitori, parenti, amici, perfino sconosciuti, chiunque abbia lasciato un qualche segno nel nostro immaginario e nella nostra psiche. Non risulta mai stucchevole perciò l’abbondanza di riferimenti familiari e iconografici che Savinio sparge nella sua ritrattistica e la mostra alla Fondazione Mazzotta di Milano è in questo senso non solo godibile – anzi indispensabile – da vedere per esperti e non: ma supporta con un certo coraggio anche l’aspetto meno spettacolare dell’opera, documentando piuttosto il rovello permanente di un artista che forse avrebbe voluto essere soprattutto pittore. Per spendersi in qualche commento mondano, è questo un genere di mostre di cui il pubblico, non solo di Milano, sembra avere un grande bisogno.
All’invasione delle collettive da elenco telefonico, alle acrobazie dei curatori (sempre di più per ogni mostra) che tentano di lanciare nuove o vecchie tendenze spezzettando tra centinaia di opere la ricostruzione di un’impossibile identità collettiva dell’arte stessa, mostre come questa – curata da Pia Vivarelli e Paolo Baldacci – rispondono approfondendo piuttosto l’identità di un autore, affrontano il compito, davvero difficile nel caso di Savinio, di mostrare la maggior parte possibile delle tante sfaccettature di una personalità artistica.
Certo il caso in questione è eccezionale, perché già un solo quadro di Savinio, certamente i primi e migliori della sua fase più sognante tra il 1928 e il 1929, ne può contenere almeno tre e più: uno astratto/geometrico, uno surrealista, uno figurativo mescolati con sapienza pittorica e compositiva unica, e ognuno dei quali basterebbe ad altri artisti per essere opera prima – o ultima – di un’onesta, ripetitiva carriera accademica. Se ne possono citare tanti di questi quadri, prima di tutto lo strepitoso ‘Monument’ e con lui “La cité des promesses”, che oggi sembrano precorrere anche la visualità di certa architettura contemporanea o almeno il suo modesto tentativo di riprodurre l’eroicità plastica delle avanguardie: ma che al loro tempo erano semplicemente la ricostruzione, di toccante abilità, di un mondo inimmaginabile ma immaginato da Savinio. Ognuno dei volumi che lo compone porta segni decorativi che anticipano tanta pittura segnica e molta decorazione o design che ad essa si rifà (Alessandro Mendini non fa mistero, anche con il suo lavoro, di essere cresciuto in una casa dove quadri di Savinio riflettevano dalle pareti i suoi abitanti), segni che molto potrebbero giovare all’‘Inespressionismo’ – come lo chiama Germano Celant – dell’arte recente. Anche però senza voler vedere in Savinio alcuna intenzione anticipatrice, anche rispettando la sua natura di artista in fondo introverso e privatissimo, il visitatore che non ha dimenticato di essere stato bambino non potrà non allibire, rivedendo riprodotti, ad esempio in “Objets dans la foret”, gli oggetti, anzi le forme primarie che stanno tra i propri, primi ricordi di immagini: da dovunque provengano nella verità o nel ricordo immaginario – libro, fumetto, realtà o racconto – quei solidi e i loro colori sembrano l’essenza stessa del venire al mondo, o meglio del momento in cui realizziamo di percepirlo con i nostri sensi infantili.
Stefano Casciani

Who was Alberto Savinio?
In strictly logical, or genealogical terms, Alberto Savinio is not an Italian artist. Or rather, he is not Italian. Perhaps he is not even an artist. In any case, he did his best to make it hard for critics and the public to think of him as one, by usefully dispersing his inventive vein in a variety of directions. All of these he followed with lightness and disenchantment, aware as he must have been that the age of great art – ancient art in which artists were in direct touch with divine pathos – had long since ended. His own origins, and those of his work, were by no means pure; they were the fruit of a mysterious interbreeding of Levantine genes and gifts, physiologically born of Gemma Cervetto (who was possibly in her youth a light opera singer) and the aristocratic engineer Evaristo De Chirico, who came from a family of Dalmatian origin that moved to Constantinople and had for two centuries built railways – the very symbol of progress – in Greece. But the engineer had to wait for his two sons to grow up before he could see that art, too, would be touched by that dangerous idea, albeit seasoned with a Freudian and surrealist sauce. So while fascism was busy asserting itself and its appointed critics were pontificating on the necessity that Italian art ‘be Italian’, and despite threats – not to be taken lightly in a period of racial laws – from the ex-futurist Anton Giulio Bragaglia, who accused Savinio and his brother Giorgio De Chirico of being ‘Jews and supporters of a typically anti-Italian form of art’, Alberto Savinio carried on regardless, painting a world where national borders simply did not exist. They were replaced by transient points of contact between inner and outer reality, of which the painter/writer/critic/musician was one of the most gifted and courageous explorers. As this exhibition at the Fondazione Mazzotta reveals, it is true that Savinio did, for a moment, stoop to compromise when, with his architect and painter friend Valinotti, he painted a cycle of celebratory frescoes for the Istituto Nazionale delle Assicurazioni in Turin. In that work, a full-breasted Italy props up macabre lictoral Fasces, but she is the caricature of a comic character role, a dumb, faceless, big-boned woman who makes her creator even more sympathetic in his capacity to sneak under the wings of a regime that could not but loathe him.
Besides, how else could Savinio, whose house in Tuscany was later raided and looted by Nazis, have survived a destiny that had been neither timely nor kind to him? It had caused him to be born in Europe, but at a time when culture and humanity, after the brief season of avant-gardes, were hit by a spasm of death and horror on a scale the world had never known. Fate had endowed him with a highly sophisticated talent, to be shared, however, with such an awkward brother as only Giorgio De Chirico could have been. To offset so much inconvenience, fate gave Savinio a sense of humour – which De Chirico seems never to have had, especially in his old age. Every reference to classical mythology in the latter’s work sooner or later looks pompous, rhetorical and not really ironic at all, or at any rate ambiguous – including his attempt to emulate the characters and atmospheres of the great Boecklin. In Savinio’s hands such references become instead the impromptu rough draft of a truly vaudevillian comedy style: a pretext for pulling the legs of gods and heroes, who are transformed into the everyday actors – whether as animals or men matters little – in family scenes. The smells of lunches and dinners laid every day for decades, the curtains and carpets and even the furniture and ornaments are fused into a new atomic matter, a thick stratum of madness. This substance inevitably ends up enveloping houses and their inhabitants, who are unaware of being primarily figures and not persons. The corrosive sense of sarcasm that art at the end of the 19th century – certainly and better than at the end of the 20th – aimed at a European society that believed it was already modern when it was still steeped in the piteous values of a newly installed middle class, continues intact in the characters and settings of Savinio’s work. Of that society he represents neither the tragedy nor ‘the magnificent and progressive destiny’, as socialism or its degenerate offspring, fascism, would have liked. Instead he depicted its deeply abortive perception of the world and itself, its confused identity and that of others, as well as the fact that we are, after all, merely the projection of parents, relatives, friends or even unknown people, of anybody who may have made some mark on our minds and psyches. The wealth of familiar and iconographic references scattered by Savinio in his portraiture never therefore appears tedious.
And in this respect the show at the Fondazione Mazzotta is not only a pleasure – indeed a must – to be seen by experts and lay audiences. It also, with some courage, focuses on the less spectacular aspect of Savinio’s work, documenting the permanent rage of an artist who might perhaps have wished to have been mainly a painter. By way of social comment, this is the kind of exhibition that the public, not only in Milan, seems very badly in need of. To combat the invasion of group shows as long as telephone directories and the acrobatics of the ever-increasing numbers of curators in charge of new exhibitions, not to mention their efforts to launch new or old trends by sorting through hundreds of works to reconstruct an impossible collective identity of art itself, exhibitions like this – organized by Pia Vivarelli and Paolo Baldacci – explore instead the identity of a single artist. In the truly daunting case of Savinio, the curators have undertaken the task of showing as many as possible of the countless facets of an artistic personality. Certainly the case in point is an exceptional one, for even one painting by Savinio, definitely the first and best of his dreamiest phase between 1928 and 1929, can contain at least three works: abstract/geometric, surrealist and figurative, mixed with a unique pictorial and compositional skill. Each, moreover, would for other artists be enough to constitute their first – or last – work in a stoutly unregenerate academic career. Numerous such paintings can be mentioned, starting with the uproarious Monument and La cité des promesses, which today seem to harbinger the visual qualities of some contemporary architecture, or at least its modest attempt to reproduce the plastic heroism of the avant-gardes. But in their time these were simply reconstructions, done with touching skill, of an unimaginable world nevertheless imagined by Savinio. Each of the volumes of which they are composed carries decorative signs that heralded much of sign painting and the decoration or design it inspired. Alessandro Mendini, for instance, even in his own work, makes no mystery of the fact that he grew up in a house where paintings by Savinio reflected its inhabitants from its walls. And such signs might very well suit the ‘inexpressionism’, as Germano Celant calls it, of recent art. Yet even without wishing to see in Savinio any precursory intentions at all, and respecting his nature as a basically introverted and extremely private artist, those visitors who have not forgotten that they were once children can only be amazed to see reproduced, for example in Objets dans la forêt, the objects, indeed the primary forms, that populate their own earliest memories. Wherever they may originate, in truth or in imaginary recollection, book, comic, reality or tale, those volumes and colours seem the quintessence of our coming into the world, of the moment when we realize we have perceived it with our childhood senses.
Stefano Casciani

‘Monument’ del 1929, una tela di Savinio che racchiude pittura, scultura, architettura
Monument’, dated 1929, a canvas by Savinio featuring painting, sculpture, architecture

calendario
calendar

review

Mostre, eventi, fiere
Exhibitions, events, fairs

Austria
Graz
fino a/until 2.3.2003
Latent Utopias,
Experiments within Contemporary Architecture
Steirischer Herbst
Sackstraße 17
T +43-316-835788
Wien
fino a/until 2.3.2003
Heimo Zobering
MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Museumsplatz 1
T +43-1-52500
17.1.2003-27.4.2003
Geography and the Politics of Mobility
Generali Foundation
Wiedner Hauptstraße 15
T +43-1-5049880
26.3.2003-6.9.2003
Otto Muhel – Life as a Work of Art
MAK
Stubenring 5, A-1010
T +43-1-71136223

Canada
Montréal
fino a/until 27.4.2003
L'invitation au voyage
l'avant-garde française de Gauguin à Matisse de la collection du musée de l'Ermitage
Musée des Beaux-Arts
1379, rue Sherbrooke Ouest
T +1-514-2852000

Francia/France
Antibes
15.3.2003-1.6.2003
Pierrette Bloch. Lignes et crins
Musée Picasso, Chateau Grimaldi
06600 Antibes, Juan-Les-Pins
T +33-4-92905420
Bordeaux
7.3.2003-2.6.2003
Prove d'autore, de 1981 à 2002
Milan (Memphis) - Bodeaux
Musée des Arts décoratifs de Bordeaux
39, rue Bouffard
T +33-5-56007250
Grenoble
15.2.2003-11.5.2003
La Nouvelle Objectivité
Musée de Grenoble
5, place de Lavalette
T +33-4-76634444
Lyon
fino a/until 29.3.2003
Krijn de Koning
Musée des Moulages
3 rue Rachais
T +33-4-72848112
Paris
fino a/until 24.2.2003
Videodanse 2003
fino a/until 10.3.2003
Roland Barthes
fino a/until 31.3.2003
Otto Dix,
Dessins d'une guerre à l'autre
Centre Pompidou
rue Beaubourg
T +33-1-44781233

Germania/Germany
Berlin
fino a/until 22.6.2003
Take a Seat! 200 years of Design
History from the collection of the Vitra Design Museum
Vitra Design Museum
Kopenhagener Strasse 58
T +49-30-4737770
Bremen
16.2.2003-29.6.2003
Die Organische Form (1930-1960)
Wilhelm Wagenfeld
Haus Bremen
Am Wall 209
T +49-421-3399933
Düsseldorf
fino a/until 16.3.2003
Magnus Von Plessen
15.2.2003 - 25.5.2003
Rodney Graham
K21 Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen
Ständehausstraße 1
T +49-211-8381630
Frankfurt
fino a/until 2.3.2003
Henri Matisse: drawings with scissors
Schirn Kunsthalle Frankfurt
Römerberg D-60311
T +49-69-299882
Hamburg
fino a/until 23.3.2003
Schuldt:
Studien zu "A Patriot's Mecca"
fino a/until 11.5.2003
Gregor Schneider, Hannelore Reuen
fino a/until 25.5.2003
Traumwandler,
Odilon Redon und Rodolphe Bresdin
Hamburger Kunsthalle
20065 Hamburg
T +49-40-428542614
Köln
fino a/until 25.5.2003
Ettore Sottsass & Associati
Museum für Angewandte Kunst
An der Rechtschule
50667 Köln
T +49-221-2212/6714
Nürnberg
fino a/until 2.3.2003
The Defet Gift
Neues Museum
Luitpoldstraße 5
T +49-911-2402041

Italia/Italy
Aosta
fino a/until 9.3.2003
Ennio Morlotti, il sentimento dell'organico
Centro Saint-Bénin
T +39-165-275902
fino a/until 16.3.2003
Far away so close
Tou Fromage, Teatro romano
T +39-165-275902
fino a/until 13.5.2003
L'Arte del Gioco, da Klee a Boetti
Museo Archeologico Regionale
Piazza Roncas, 1
T +39-165-275902
Bologna
fino a/until 30.3.2003
Claudio Parmiggiani
Galleria d'Arte Moderna
piazza Costituzione 3
T +39-51-502859
Bolzano
fino a/until 18.5.2003
Raymond Pettibon.
Drawings 1979-2003
Museion
via Sernesi 1
T +39-471-312448
Ferrara
16.2.2003-15.6.2003
Shakespeare nell'arte
Palazzo dei Diamanti
corso Ercole I d'este 21
T +39-532-204092
Milano
fino a/until 28.2.2003
Robert Wilson
Chair, Chairs
Galleria Rossella Colombari
via Maroncelli 10
T +39-2-29001189
fino a/until 2.3.2003
Alberto Savinio, artista dallo sguardo 'leggero'
Fondazione Antonio Mazzotta
Foro Buonaparte 50
T +39-2-878197
fino a/until 3.3.2003
Gianfranco Pardi
"Restauro & Sheet"
Galleria Giò Marconi
via Tadino 15
T +39-2-29404373
fino a/until 9.3.2003
Dominique Perrault
Morceaux choisis
Triennale di Milano
viale Alemagna 6
T +39-2-72434240
fino a/until 14.3.2003
Pierluigi Calignano, 80.000
Antonio Colombo
Arte Contemporanea
via Solferino 44
T +39-2-29060171
fino a/until 18.5.2003
Egitto, dalle piramidi ad Alessandro Magno
Biblioteca di via Senato
via Senato 14
T +39-2-76215318
19.2.2003-5.5.2003
Il 'Novecento' milanese.
Da Sironi ad Arturo Martini
Spazio Oberdan
viale Vittorio Veneto 2
T +39-2-77406356
Modena
fino a/until 23.3.2003
Alberto Giacometti e Max Ernst: surrealismo e oltre nella collezione Guggenheim
Foro Boario
via Emilia Centro, 283
T +39-59-239888
Parma
fino a/until 15.5.2003
Parmigianino
e il manierismo europeo
Galleria Nazionale
T +39-521-386198
Reggio Emilia
fino a/until 16.3.2003
250 fotografie di Stanislao Farri
Palazzo Magnani
corso Garibaldi 29
T +39-522-444406
Roma
fino a/until 2.3.2003
Manzù, l'uomo e l'artista
Palazzo Venezia
via del Plebiscito, 118
T +39-6-69994212
fino a/until 14.3.2003
Lee Miller
Valentina Moncada
via Margutta, 54
T +39-6-3207956
Siena
fino a/until 2.3.2003
Christian Boltanski, faire part
fino a/until 2.3.2003
Annette Messager, pudique, publique
fino a/until 23.2.2003
Vedovamazzei, caveau
Palazzo delle Papesse,
Centro Arte Contemporanea
via di Città 126
T +39-577-22071
Torino
fino a/until 30.3.2003
Richard Long
Galleria Tucci Russo
10066 Torre Pellice (Torino)
via Stamperia 9
T +39-121-953357
fino a/until 23.3.2003
Transavanguardia
Castello di Rivoli
Piazza Mafalda di Savoia,
10098 Rivoli (TO)
T +39-11-9565222
fino a/until 16.3.2003
Sintonie,
musica arti figurative cinema teatro
GAM
via Magenta 31
T +39-11-4429523
fino a/until 18.5.2003
Gli artisti del Faraone,
Deir el Medina e le Valli dei Re e delle Regine
Palazzo Bricherasio
via Lagrange 20
T +39-11-5711811
Treviso
fino a/until 30.3.2003
L'impressionismo e l'età di Van Gogh
Casa dei Carraresi
T +39-438-412647
16.2.2003-16.5.2003
Toulouse-Lautrec.
Lo sguardo, il segno.
Brolo
via XXIV Maggio
31021 Mogliano Veneto
T +39-41-5930800
Trieste
fino a/until 30.3.2003
Dudovich: l'ansia del manifesto, la nostalgia della pittura
Museo Revoltella
T +39-40-300938
Verona
fino a/until 9.3.2003
Lucio Fontana, metafore barocche
Palazzo Forti
vicolo Volto Due Mori,4
T +39-45-8001903
fino a/until 9.3.2003
Stile di Caccia,
Luigi Caccia Dominioni
Museo di Castelvecchio, 2
T +39-45-592985
Vicenza
fino a/until 23.3.2003
La manopola della radio
I colori e le forme di Franco Meneguzzo
Salone degli Zavatteri
Logge della Basilica Palladiana
T +39-444-321354

Svizzera/Switzerland
Genève
fino a/until 5.3.2003
Marie Sacconi
Cabinet des Dessins
20, av. de la Concorde
T +41-22-7951600
Lugano
fino a/until 3.5.2003
Fotografie di Francesco Radino
GalleriaGottardo
viale Stefano Franscini 12
T +41-91-8081988

USA
Los Angeles
fino a/until 27.3.2003
Bill Viola, the Passions
25.2.2003-15.6.2003
Surrealist Muse:
Lee Miller, Roland Penrose, and Man Ray
The J. Paul Getty Museum
1200 Getty Center Drive, Suite 400
T +1-310-4407360
New York
fino a/until 15.6.2003
Refraction, Gerhard Richter and Jorge Pardo
fino a/until 15.6.2003
Jo Baer: The Minimalist years, 1960-1975
DIA center for the arts
535 west 22nd street New York
T +1-212-9894055
fino a/until 2.3.2003
New Hotels for Global Nomads
Cooper-Hewitt, National Design Museum
2 East 91st Street
T +1-212-8498400
fino a/until 9.3.2003
Ben Rubin/Mark Hansen: listening post
fino a/until 18.5.2003
Photographs by Ryan McGinley
1.3.2003-1.6.2003
Diller + Scofidio
Whitney
945 Madison Avenue at 75th Street
T +1-212-5703633
Philadelphia
fino a/until 6.4.2003
Edna Andrade: Optical Paintings
Institute of Contemporary Art
118 South 36th Street (at Sansom)
T +1-215-8985911
San Francisco
fino a/until 23.3.2003
Architecture + Water
fino a/until 24.6.2003
Treasures of Modern Art
SFMOMA
151 Third Street
T +1-415-3574000

Due facce del Giappone

Klein e Dytham, due architetti europei che lavorano a Tokyo, sono specializzati in progetti più vicini al design che all'architettura convenzionale. Hanno firmato alcune installazioni di piccole dimensioni ma di grande impatto, studiate per il frenetico contesto giapponese, che esplorano con arguzia e sofisticate tecnologie le vaste possibilità dell'interazione e dell'*information technology*. L'installazione per la sede della Bloomberg a Tokyo (a lato) è un'elegante raffinamento della loro attività. Klein e Dytham sono però anche architetti, e non tutto il Giappone ha l'aspetto del set di *Blade Runner*: lo dimostra, con elegante economia di mezzi, la casa sul mare recentemente completata. Sospesa su sottili colonne per sfruttare al massimo un sito in ripida pendenza, la costruzione gode di spettacolari viste sul mare e sul paesaggio circostante.

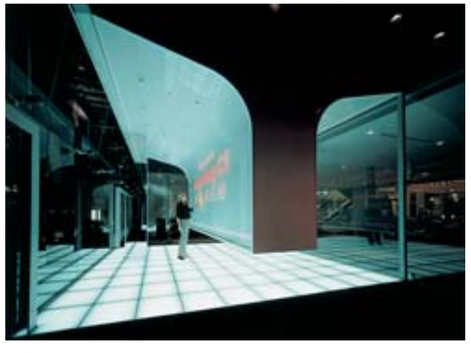
Two sides of Japan

Klein Dytham is a practice established by two European architects working in Tokyo. They have specialised in projects that are closer to design than conventional architecture, in particular a series of small scale, attention grabbing installations geared to the frenetic Japanese context that have explored with wit and technical sophistication the possibilities of interactivity and information technology. Their new installation for Bloomberg's Tokyo office, facing page, is an elegant refinement of this strand in their work. But they are architects too, and not all Japan looks like a set from *Blade Runner*, as the sea front house they have recently completed demonstrates with delicacy and an elegant economy of means. It's cantilevered on stilts to make the most of a steep sloping site, and capitalise on the spectacular views over water and the landscape.

La vetratura da pavimento a soffitto si adatta all'ambiente grazie all'uso di pannelli a maglia di rete

Floor to ceiling glazing is made environmentally possible by the use of sliding mesh screens

Fotografia di/Photography by Katsuhisa Kida



Bloomberg ha deciso di utilizzare design e architettura in tutti i suoi uffici, affidandosi a progetti che riflettono la natura dell'attività, la raccolta (e l'elaborazione) di dati

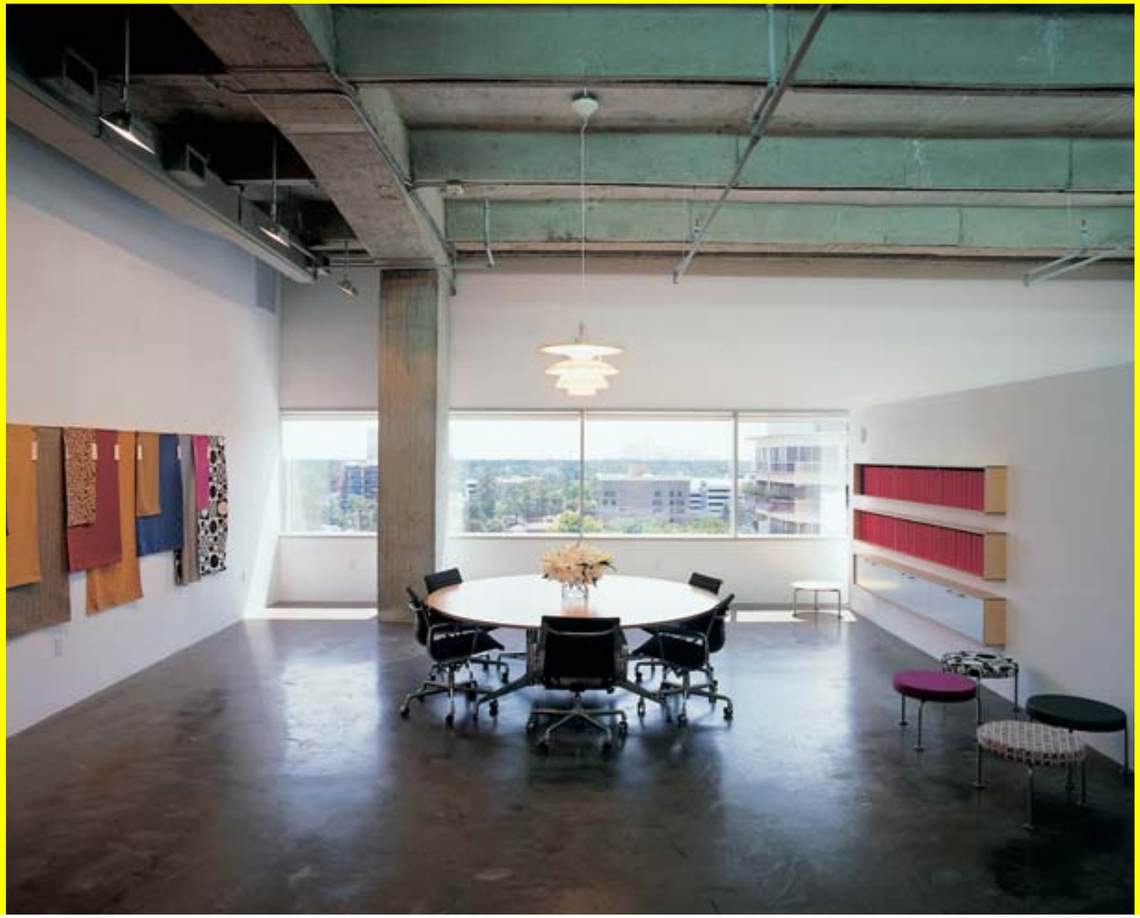
Bloomberg is a company that uses design and architecture in all its offices to give it a distinctive public face, using work that reflects the nature of its information gathering business

L'età dell'oro del modernismo

Maharam, azienda tessile americana con una gestione familiare giunta alla quarta generazione, ha arricchito la sua immagine con un patrimonio di prodotti legati al design. Ha rimesso in circolazione classici dell'epoca d'oro del modernismo americano degli anni Cinquanta e Sessanta, e ha commissionato a Hella Jongerius l'ideazione di pezzi dotati di una sensibilità contemporanea. Anche gli uffici e gli showroom nelle varie città americane riflettono questa strategia: uno di essi occupa quello che un tempo fu lo studio di George Nelson. Nei diversi spazi – si va dal loft a gallerie più vicine allo spazio domestico – ognuno disegnato per riflettere il contesto specifico, la luce naturale e le pareti bianche creano lo sfondo ideale per esprimere la qualità dei tessuti esposti.

Modernism's golden age

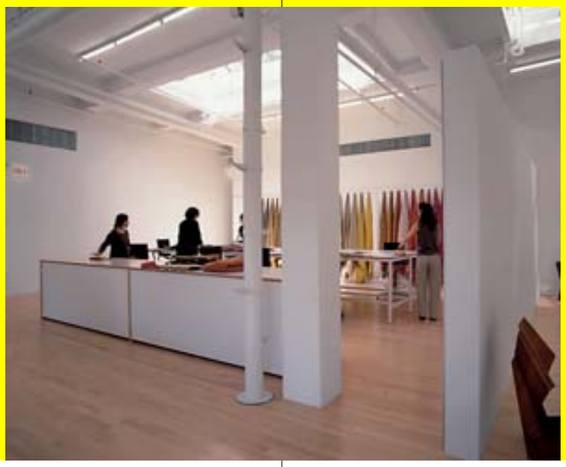
The long established American textiles company Maharam, a fourth generation family business, has recently refined its identity as a company with a heritage of design sensitive products. It has reissued classics from the golden age of American modernism from the 1950s and 1960s, as well as commissioned Hella Jongerius from a younger generation to design pieces with a contemporary sensibility.The company's showrooms and offices across America have been designed to reflect this strategy. Indeed one of them was once actually the studio of George Nelson. With a wide range of different types of space, some are lofts, others more domestic scaled galleries, each is designed to reflect its specific context, but throughout natural light and white walls provide an appropriate backdrop that lets the textiles, displayed flat, and hanging as swatches, speak for themselves.



Fotografia di/Photography by Christoph Kicherer

Gli spazi Maharam somigliano più a gallerie d'arte che al tipico showroom

Maharam spaces look more like art galleries than conventional showrooms



Pochi mobili sistemati con discrezione hanno la funzione di mettere in evidenza le caratteristiche dei tessuti Maharam

A few discretely positioned furniture pieces are used to establish the textiles credentials

monitor

Museo in montagna

Il nuovo museo dell'Università dello Utah, progettato da Jorge Silvetti e Rodolfo Machado e costruito ai margini di Salt Lake City, occupa un posto privilegiato, alla fine della zona pedonale che fa da asse principale al campus. "Nel progetto abbiamo tenuto in grande considerazione questo dato, e provato a sfruttare le caratteristiche della sua posizione di oggetto libero, che si staglia contro le montagne". Machado e Silvetti, che uniscono la pratica all'insegnamento ad Harvard, conferiscono al progetto, aggiudicato per concorso, una raffinatezza rara nell'architettura contemporanea americana, segnata oggi da un'industria edilizia dequalificata e dipendente dal gesto formale. Machado e Silvetti offrono al contesto e all'ambiente naturale una risposta modellata con gentilezza e composta con cura.

The Museum in the mountains

Jorge Silvetti and Rodolfo Machado's new museum for the University of Utah on the edge of Salt Lake City occupies a privileged position, at the head of the central mall that forms the main axis of the campus. "We acknowleged this in the design, and tried to exploit its unique position as a freestanding object against the back drop of the mountains". Machado and Silvetti, who combine teaching at Harvard with architectural practice, give their work a delicacy and refined quality that is rare in contemporary American architecture with its domination by a deskilled building industry and its dependence on the gesture. The Utah museum, a project that they won through competition, is at the opposite pole from that kind of architecture. They have opted instead for a gently modelled, carefully composed response to the context and the natural setting.

Una delicata tavolozza di colori sottolinea la composizione di Machado e Silvetti

A subtle palette of colours accentuates Machado and Silvetti's composition

Fotografia di/Photography by Michael Moran

Il museo d'arte moderna dello Utah è trattato come l'edificio più importante del campus universitario

Utah's museum of modern art is treated as the most important building on the university's campus

monitor

Tessere il metallo

L'architettura di Dominique Perrault è una curiosa, paradossale mistura di monumentale ed effimero, i suoi edifici sono ridotti virtualmente a nulla: trasparenze e stratificazioni danno loro la qualità evanescente di una bolla di sapone. Dal 1989, quando si è aggiudicato il concorso per la Très Grande Bibliothèque a Parigi, Perrault ha cercato di ottenere questi effetti su larga scala, introducendo in architettura l'ambiguità del tessuto nel velare e svelare un corpo o una struttura. Impiegando tecniche e materiali inconsueti, ha finalmente trovato un'azienda tessile tedesca: la GKN, nata per produrre filtri per industria chimica, un settore dove l'estetica è irrilevante. Con Perrault, tuttavia, essa si è addentrata nei nuovi territori dell'architettura.

Weaving in metal

Dominique Perrault's architecture is a curious and paradoxical mixture of the monumental and the ephemeral. He reduces his buildings to virtually nothing, the simplest possible forms, concentrating on transparencies and layering that gives them the almost vanishing quality of a soap bubble. Ever since he won the competition to design Paris's new national library in 1989 he has explored ways of achieving this immaterial effect on a large scale. He looked for ways to introduce the ambiguity of fabric into architecture, and the way that it can both veil and reveal a body or structure. To do it in a practical way, he looked to make use of unfamiliar techniques and materials and found a German metal weaving company, GKN to do it. GKN's expertise was in making products to which aesthetic concerns were completely irrelevant: they made filters for the chemical industry. But with Perrault they have embarked on the new territory of architecture.

La proposta presentata da Perrault al concorso per la costruzione del nuovo museo Pinault a Parigi (sotto) prevede di avvolgere l'intera struttura in un velo a maglia di rete, usando varianti dei tessuti metallici, visibili in alto

Perrault's submission for the competition to build the Pinault museum in Paris, below, would have wrapped the entire structure in a mesh veil, using variants on the metal fabrics above

Fotografia di/Photography by Christoph Kicherer

Nelle mani di Perrault, la maglia di rete metallica diventa sia pelle invisibile, che un oggetto scultoreo e insieme trasparente

In Perrault's hands metal mesh can be both an invisible skin, and a sculptural but transparent object

monitor

Sette visioni di New York

Seven propositions for New York

Dopo un avvio incerto, i progetti per la ricostruzione di Ground Zero hanno acceso un intenso dibattito pubblico sull'architettura. I sette gruppi di architetti scelti per studiare l'intervento sull'area rappresentano tutte le correnti del pensiero architettonico contemporaneo. Questo mese la città di New York sceglierà, come base per l'intervento, uno o più progetti fra quelli che presentiamo

After a shaky start, New York's plans to rebuild the World Trade Center have triggered a remarkable public debate on architecture. The seven teams selected to explore the site's potential represent just about every aspect of contemporary architectural thinking. This month, New York will choose one or more of the designs presented on the following pages as the basis for the development

Affrontare Ground Zero
Facing up to Ground Zero

Deyan Sudjic analizza il dibattito sull'architettura scatenato sui media

Deyan Sudjic on an architectural debate being played out on CNN

È stato l'interesse per l'architettura dimostrato dai newyorkesi, improvviso e del tutto inaspettato, a convincere l'estate scorsa le varie organizzazioni burocratiche in conflitto a fare qualcosa di serio per la ricostruzione del World Trade Center. Anche se sei mesi fa sembrava che l'esito più probabile dell'intervento su questi 65.000 metri quadrati di Lower Manhattan potesse essere la trasformazione del cuore di New York in una specie di sobborgo di Cleveland. In seguito alle pressioni esercitate dalla Port Authority di New York e del New Jersey (proprietaria del terreno, che aveva affittato le torri gemelle al developer privato Larry Silverstein, appena prima dell'attacco dell'11 settembre) la Lower Manhattan Development Corporation (LMDC), ovvero l'ente istituito dallo Stato e dalla Città di New York per trattare i problemi della ricostruzione di quest'area, si era imbarcata in una strategia disastrosa. Aveva indetto un concorso per individuare un architetto cui affidare l'incarico, selezionando però i concorrenti non in base alle idee e alle proposte, ma a titoli e lavori precedenti. Così fu scelto lo studio Beyer Blinder Belle, conosciuto soprattutto per il restauro della ottocentesca Grand Central Station di New York, ma senza una grande storia alle spalle di opere costruite ex novo. Lo studio ha ricevuto un onorario di ben 3 milioni di dollari per presentare, nell'arco di poche settimane, sei diverse soluzioni per Ground Zero. L'idea era di arrivare poi a tre e di incorporare infine in un unico piano generale le parti che fossero risultate meno impopolari: un modo di procedere che sembrava venire dritto dritto dal *modus operandi* dello staff della Casa Bianca, quando deve spiegare i piani per cambiare il regime di Baghdad a un presidente capace di poca concentrazione. Cioè chiedere alla CIA, al Pentagono e ai falchi di tutte le commissioni di esperti di presentare una serie di proposte, dall'assassinio all'invasione; far trapelare queste proposte alla stampa, infine mescolare il tutto e scegliere quelle che hanno sollevato meno proteste. Un incarico del genere avrebbe annientato persino Le Corbusier, figuriamoci uno studio d'architettura di poco carisma e dall'impostazione piuttosto pratica.
La Development Corporation si è difesa sostenendo che le proposte di Beyer Blinder Belle non erano da prendere alla lettera, come progetti architettonici veri e propri, ma come semplici schemi che dovevano servire a indicare dov'era il caso di costruire le nuove torri e quali aree fosse bene lasciare libere. Anche ammesso che questo sia il giusto modo di procedere (Billie Tsien, dello studio Williams Tsien and Associates, solo membro della Development Corporation che fosse architetto, certamente non lo pensava) la presentazione andò ovviamente malissimo. I deprimenti disegni di Beyer Blinder Belle furono presi proprio alla lettera e universalmente giudicati non all'altezza della situazione. In un incontro pubblico organizzato allo Javits Convention Center, cinquemila persone giudicarono le proposte non abbastanza ambiziose e i disegni adatti a raffigurare una qualche città di provincia, non certo la metropoli più dinamica del mondo. Come viaggiatori di commercio dalla parlantina sciolta, Beyer Blinder Belle avevano presentato al pubblico il loro campionario di memorial per tutti i gusti. Una delle proposte conteneva una Memorial Plaza, un'altra una Memorial Square; poi naturalmente c'erano un Memorial Triangle, un Memorial Garden, un Memorial Park e una Memorial Promenade. Le proteste sollevate dai progetti costrinsero la Development Corporation ad ammettere la sconfitta e a ricominciare tutto da capo. Poco tempo dopo avere presentato le sei idee di Beyer Blinder Belle e avere riconosciuto che nessuna di esse era buona, la LMDC indisse un concorso internazionale per trovare architetti che dimostrassero "entusiasmo, creatività ed energia". Eppure questa seconda iniziativa ha rivelato certi difetti della prima, anche se ha almeno avuto il merito di richiamare architetti da ogni parte del mondo. Non si è trattato di un concorso in senso tradizionale, perché non c'è un vincitore, e non c'è un impegno a costruire qualcosa di preciso. Di fatto Alexander Garvin, capo della pianificazione della Development Corporation, si è riservato il diritto di mescolare elementi diversi. Alcuni dei partecipanti hanno espresso critiche e riserve. Roger Duffy di SOM (Skidmore, Owings e Merrill) dichiara che "se la LMDC avesse veramente voluto un'architettura ardita e fantasiosa, avrebbe dovuto spendere più soldi e dare a noi progettisti sei mesi di tempo". I sette gruppi che hanno partecipato al concorso hanno ricevuto 40.000 dollari ciascuno: per questo motivo Frank Gehry ha rifiutato di prendervi parte, sostenendo che un simile onorario era la dimostrazione che non si trattava di una cosa seria.
I gruppi scelti rappresentano un curioso miscuglio. Alcuni sono fatti di una sola persona: Norman Foster, Daniel Libeskind. Altri sono coalizioni piuttosto improbabili: SOM con Kazuyo Sejima. Poi c'è la bizzarra inclusione di Peterson Littenberg, con la sua proposta 'leonkrieresca', dissonante rispetto alle altre, partecipazione aggiunta all'ultimo momento, solo per le insistenze di Garvin. I sette nuovi progetti costituiscono in ogni caso un importante passo avanti, anche se non è chiaro per ora se uno di essi sarà realmente costruito.
Norman Foster ha presentato una virtuosistica riproposizione delle torri gemelle: non come ricostruzione letterale bensì, con la collaborazione dello scultore Anish Kapoor, come 'landmark' che darebbe certamente a Manhattan un profilo della stessa incisività di quello perduto. Pare che questa proposta abbia impressionato sia la LMDC che il developer Larry Silverstein, il quale è in attesa di riscuotere il denaro dell'assicurazione per la perdita delle torri gemelle.
All'altra estremità della scala generazionale c'è United Architects, un gruppo di cinque studi di giovani progettisti, fra i quali FOA (Foreign Office Architects) di Londra, Greg Lynn e Ben van Berkel: essi hanno tentato di reinventare l'idea stessa di grattacielo, raggruppando cinque torri che zigzagano e si toccano in alcuni punti, e creando in cielo, a 244 metri di altezza, un grande 'viale' a disposizione del pubblico. Ora Foster e Libeskind sono in lizza per la torre più alta del mondo. Quella di Foster, immensa, è però forse più realistica, con i suoi 537,67 metri d'altezza (122 metri più delle torri gemelle originali). Comprende circa 557.000 metri quadrati di uffici e si eleva in un parco di 81.000 metri quadrati. Alla base c'è uno spazio pubblico, che si estende sopra la copertura di una nuova stazione della linea metropolitana di collegamento con l'aeroporto Kennedy. Libeskind, forse più sensibile ai numeri 'magici', ha ideato un edificio ancora più alto di quello di Foster: la sua torre è alta 541,32 metri – 1776 piedi: un rimando all'anno dell'indipendenza americana – e ha gli ultimi venti piani fitti di alberi. Alla base della torre, la nuda roccia scoperta dalla distruzione delle torri gemelle è lasciata a vista, come un monumento alla memoria. La proposta di Peter Eisenman, con Richard Meier, Steven Holl e Charles Gwathmey, è urbanisticamente molto più complessa. Benché battezzata Memorial Square, non è in realtà una piazza: a livello del suolo essa si estende e si riversa nella città. Se paragonate a quelle di Foster e di Libeskind, le torri previste da questo piano sono di altezza relativamente modesta: 338,63 metri – 1111 piedi, un altro numero magico per il sistema lineare americano. Tutti i progetti lasciano sgombra l'area sulla quale si trovavano le Torri Gemelle e indicano dove e come situare i monumenti commemorativi. È evidente l'immenso sforzo progettuale che queste proposte hanno comportato – testimonianza, forse, del masochismo di una professione che non sa mai dire di no. Tutte insieme esse danno un'immagine convincente del punto in cui si trova l'architettura all'inizio del Ventunesimo secolo. Lo stesso dicasi per quanto riguarda la percezione da parte del pubblico di che cosa l'architettura possa fare. Il fatto che tutte le proposte precedenti siano state scartate perché giudicate inadeguate significa che a trovarsi sotto processo non era solo la Lower Manhattan Development Corporation, ma l'architettura in generale. Se non riesce nell'intento un gruppo che comprende i progettisti più famosi e di maggior talento, allora nessuno può riuscirci. Per gli architetti questa forse non è stata un'occasione per mostrare la loro sapienza, anche se all'inizio poteva sembrare così. Forse è stata soltanto un'occasione per i politici e i developer, che hanno trovato un capro espiatorio per l'insoddisfazione della gente. Quando, lo scorso autunno, l'iniziativa si è messa nuovamente in moto, è sembrato che qualcosa stesse muovendosi nel clima culturale di New York. Una volta tanto non si trattava di developer e di burocrati che tentavano di soffocare la creatività degli autori, ma era l'élite della cultura che cominciava a interrogarsi e a ripensare a ciò che si stava avviando. Durante un dibattito particolarmente burrascoso sul futuro del World Trade Center, organizzato dalla Columbia University, Leon Wieseltier, direttore letterario di *The New Republic,* dichiarò che "c'è qualcosa di grottesco nel considerare Ground Zero un'occasione per l'arte. Lower Manhattan non deve essere trasformata in un immenso mausoleo, ma neppure deve diventare un parco a tema per esperimenti architettonici".
Daniel Libeskind ha replicato con forza che questa posizione era frutto di una "mentalità molto ristretta", e ha ricevuto un fragoroso applauso quando ha presentato la propria proposta, accompagnandola con un vigoroso discorso, che in qualsiasi altra circostanza sarebbe sembrato piuttosto banale: "Sono arrivato per nave a New York quando ero poco più di un bambino, come immigrato, e come milioni di altri che mi hanno preceduto la prima cosa che ho visto è stata la Statua della Libertà con il profilo sbalorditivo di Manhattan sullo sfondo. Non ho mai dimenticato quella visione e il suo significato. Di questo parla il mio progetto".
Eppure quando, il mese scorso, la Development Corporation ha cercato di trarre qualche lume dalle reazioni del pubblico, la voglia di architettura dei newyorkesi è sembrata essersi in poco tempo assai ridotta, se non proprio dileguata: a sorpresa, al secondo incontro, dopo quello pieno di fermenti che aveva bocciato il progetto di Beyer Blinder Belle, si sono presentate soltanto seicento persone. L'apatia potrebbe rivelarsi il più grande nemico della ricostruzione di Ground Zero.

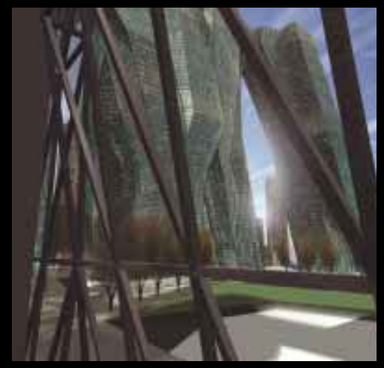
Facing up to Ground Zero It was a sudden and stunningly unexpected popular interest in architecture among New York's citizens last summer that convinced the city's rival bureaucracies they would have do something serious about the rebuilding of the World Trade Center. Six months ago the most likely outcome of the redevelopment of the 16 acres in Lower Manhattan seemed to be the transformation of the heart of New York into what looked like a suburb of Cleveland. Under pressure from the Port Authority of New York and New Jersey, which actually owns the land and had leased the twin towers to the private developer Larry Silverstein just before the attacks, the Lower Manhattan Development Corporation, the body set up by the state and city to deal with the area, had embarked on a disastrous strategy. It held a competition to find an architect for the job, judging participants not on the basis of ideas but on a credentials pitch. They picked Beyer Blinder Belle, a firm best known for the restoration of New York's landmark 19th-century Grand Central Station, but without much of a track record in new thinking. The architects were paid $3 million and were expected, in a matter of weeks, to come up with six different ways of dealing with Ground Zero. The idea was to whittle these down to three preferred options before incorporating their least unpopular features into a single master plan – a strategy that could have come straight from the White House staff's modus operandi for explaining plans to effect regime change in Baghdad to a president with a short attention span. Get the CIA, the Pentagon and all the most hawkish think tanks to present a set of policy options ranging from assassination to invasion. Leak them to the press and mix and match the least offensive options on the basis of the relative strength of outcry against them. It is a task that would have defeated Le Corbusier, never mind a businesslike but uncharismatic office. The results were not, claimed the development corporation, meant to be taken literally as detailed architectural designs. Instead, Beyer Blinder Belle's diagrams were intended to show where the new towers might be built and what could be left as open space. Even if this was the right way to go forward – and the only architect who was a member of the Lower Manhattan Development Corporation, Billie Tsien, a partner in the firm of Williams Tsien and Associates, clearly didn't think so – the presentation did nothing to make the case. The architects' leaden drawings were taken at face value and condemned universally as not being up to the job. A town meeting attracted 5,000 people, who crammed into the cavernous Javits Convention Center and agreed almost unanimously that the schemes were not ambitious enough. The drawings seemed to show generic provincial cities, not the skyline of the most dynamic metropolis in the world. Like glib salesmen, Beyer Blinder Belle had brought out its sample case to offer the public any kind of memorial they liked. One version was a memorial plaza, another had a memorial square. Naturally enough there was also a memorial triangle, a memorial garden, a memorial park and a memorial promenade. The chorus of disapproval that greeted the projects pushed the development corporation to admit defeat and start again. Almost immediately after unveiling Beyer Blinder Belle's six schemes and admitting that none of them was right, the LMDC announced an international competition to pick a number of architects who could come up with designs that showed 'excitement, creativity and energy'. But the process looked just as flawed as the first competition, even though it at least had the effect of involving an impressive range of architects from around the world. This has not been a competition in any conventional sense. There is no winner, and there is no commitment to build anything. Indeed, Alexander Garvin, the development corporation's head of planning, reserved the right to mix and match elements of scheme. It's a process that has been criticized by some of the participants. Skidmore, Owings and Merrill partner Roger Duffy says, 'If they had really wanted the most imaginative and the most challenging architecture, the development corporation should have spent more money and given us six months to work on the project'. In fact, the seven participating teams were each paid just $40,000, a decision that made Frank Gehry refuse to take part, claiming it demonstrated that the process was not serious. The teams chosen were a curious mixture. Some were individuals: Norman Foster and Daniel Libeskind. Others were unwieldy coalitions: SOM with Kazuyo Sejima. And then there was the bizarre inclusion of Peterson Littenberg, with its Leon Krier-esque agenda completely out of sympathy with any of the others. The firm was added to the list at the last moment, simply because Garvin insisted on its inclusion. All seven new projects represent a major improvement on what had gone before, though whether any of them will actually be built is still an open question. Norman Foster has come up with a bravura restatement of the twin towers, not as a literal reconstruction but, with the aid of the sculptor Anish Kapoor, as a landmark that would certainly give Manhattan a skyline with the power to match what it has lost. His work is said to have made a powerful impression on the development corporation and on Larry Silverstein, the developer who is in line to collect the insurance money for the loss of the towers. At the other end of the generational scale is United Architects, a team of five young practices that include the London-based Foreign Office Architects, Greg Lynn and Ben van Berkel, who have attempted to reinvent the entire idea of the high-rise, grouping together five towers that zigzag across the site, touching at some points and creating a vast high-level public concourse 800 feet up in the sky. Foster and Libeskind have battled it out to design the tallest tower in the world. Foster's design is a huge but presumably pragmatic 1,764 feet high – 400 feet taller than the original twin towers. It contains about 6 million square feet of offices and rises out of a 20-acre park. At its base is a soaring public space on top of a new subway station with links to Kennedy airport. But Libeskind, perhaps more attuned to the significance of magic numbers, made his building even taller than Foster's. The height of Libeskind's tower – 1,776 feet – reflects the year of American independence, and the top 20 floors are filled with trees. He leaves the bare rock revealed by the destruction of the twin towers as a memorial at its base. Peter Eisenman, working with Richard Meier, Steven Holl and Charles Gwathmey, produced a scheme that is much more complex urbanistically. Although it's called Memorial Square, it actually isn't one: at ground level it spills over into the city beyond. By the standards of Foster and Libeskind, the plan's open-grid towers are a relatively modest 1,111 feet high (clearly another magic number). All of the schemes leave empty ground where the twin towers once stood and suggest how multiple memorials could be included. The sheer effort that has been poured into the proposals is remarkable, evidence perhaps of the masochism of an architectural profession that never knows when to say no. Together they represent a convincing spectrum of where architecture is at the start of the 21st century. For public perceptions of what architecture can do, it's just as well. Since all the previous strategies for the site were discarded as inadequate, it was architecture in general that was on trial, as much as the shortcomings of the Lower Manhattan Development Corporation. If a group that includes some of the most famous and brightest architectural talents can't get it right, then nobody can. Maybe this wasn't an opportunity for the profession to show what it could do, as it first seemed. Perhaps it was just a chance for the politicians and developers to find a convenient scapegoat for public dissatisfaction with progress on the site. As the process got underway last autumn, something seemed to happen in the cultural climate of New York.
It was not, for once, the hard-faced developers and bureaucrats who were trying to stifle creative thinking; it was the cultural elite that began to have second thoughts about what was beginning to unfold. At a singularly ill-tempered debate on the future of the World Trade Center organized by Columbia University, Leon Wieseltier, the literary editor of *The New Republic*, claimed that 'there is something a little grotesque in the interpretation of Ground Zero as a lucky break for art. Lower Manhattan must not be transformed into a vast mausoleum, but neither must it be transformed into a theme park for advanced architectural taste'. In response, Daniel Libeskind described this position as the product of 'a profoundly shallow mind'. And he drew a round of applause when he presented his scheme to the public with a barnstorming speech that in any other circumstances would have sounded simply corny. 'I arrived by ship to New York as a teenager, an immigrant, and like millions of others before me, my first sight was the Statue of Liberty and the amazing skyline of Manhattan. I have never forgotten that sight or what it stands for. This is what this project is all about'.
But by last month, as the development corporation looked for guidance from public response, it began to seem that New York's appetite for architectural discourse has been short-lived. Dismayingly, the follow-up to the magnificent town meeting that sank Beyer Blinder Belle attracted just 600 people. Apathy could yet turn out to be the greatest enemy for the rebuilding of a city with real vision.

La città celeste: United Architects

Cinque edifici avveniristici emergono dal terreno, si toccano, si fondono e creano un velo di cristallo che circonda e protegge lo spazio sacro del Memorial. Nei punti in cui gli edifici si collegano l'uno all'altro, sorgono archi immensi che torreggiano sulla piazza interna, delimitando uno spazio monumentale. Da terra fino al cielo, tutto il sito del World Trade Center sarà al tempo stesso un monumento al passato e un'immagine del futuro. L'esperienza della memoria comincia con la discesa nell'area ormai sacra che conserva le tracce delle due torri crollate. Da questa profondità, i visitatori leveranno lo sguardo fino a vedere il cielo e le nuove torri. Lì accanto un ascensore li trasporterà a un Memorial del Cielo che si affaccia sui resti delle fondamenta. Qui si completa il pellegrinaggio della memoria: da qui i visitatori potranno avere un'emozionante vista del cielo.
Il nuovo World Trade Center è progettato in funzione della gente, del modo in cui si muove e delle cose che fa. Ampie piazze interne e spazi pubblici favoriscono il flusso dei pedoni e creano un senso di apertura. Anche la stazione della metropolitana è progettata in modo da evitare strettoie e ingorghi, e offrire agili collegamenti con le strade, la piazza interna e il Memorial. Sospeso nell'aria, a circa 244 metri dal suolo, un immenso percorso (circa 18.600 metri quadrati) di raccordo fra le torri si snoda con giardini, caffè, negozi, un centro sportivo, un centro termale e sale per conferenze. A diversi livelli del complesso ci saranno ristoranti, teatri, terrazze-belvedere, saloni di sosta e, ogni cinque piani, giardini in verticale, che daranno prospettiva e respiro agli ambienti di lavoro. Le aree destinate agli uffici saranno progettate in modo da favorire l'ingresso della luce naturale ai diversi piani, con conseguente risparmio energetico. Questo complesso non sarà soltanto la costruzione più alta e più grande del mondo, ma anche la più sicura. Le aree destinate agli uffici si articolano attorno a nuclei di ascensori e di scale. Ogni torre è dotata di un suo corpo scale indipendente, collegato ogni trenta piani a zone di appoggio e di rifugio. Da qualsiasi punto del complesso numerosi percorsi di sicurezza consentono la rapida evacuazione del pubblico, che può dirigersi verso il basso ma anche spostarsi in orizzontale nel corpo adiacente a quello in cui si trova. Anche la piazza interna, con i suoi scorci in tutte le direzioni, accresce la sicurezza perché in ogni momento permette di avere una visione istantanea del sito. Si tratta di una trasformazione del concetto di torre come organismo accentrato e concentrato: trasformazione che rende possibili continui accostamenti e collegamenti fra le parti.

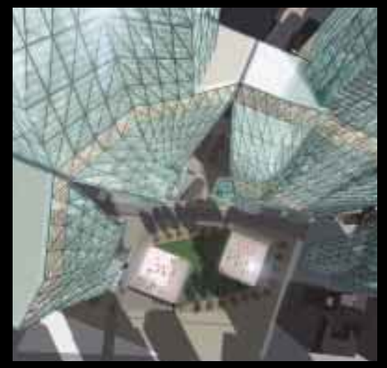
Sky city Above the ground, five futuristic buildings touch each other, fuse together and create a crystalline veil that surrounds and protects the sacred space of the memorial. Where the buildings connect, immense arches tower over the plaza, creating a monumental sacred space at an unprecedented urban scale. From the earth to the sky, the entire World Trade Center site will be both a monument to the past and a vision of the future.
The memorial experience begins with a descent below ground into the sacrosanct area around the vast WTC footprints. At this great depth, visitors will look up, up through the footprints of the towers, up to the sky and the new towers – just as we once looked up in awe at the twin towers. Next, an elevator will transport people to a 'Sky Memorial', a public space looking down over the footprints. This 'Sky Memorial', together with the WTC footprints, provides a site for an international memorial competition. Here the memorial pilgrimage is complete, as visitors experience the breathtaking view in the sky.
The new World Trade Center is designed around people. Each area was conceived to reflect the way people move and the things people do. Expansive plazas and public spaces are laid out to optimize the flow of pedestrians and create an inviting sense of openness. The underground train station is also designed to promote flow, avoid bottlenecks and provide a wide range of intuitive connections to the streets, the plaza and the memorial. At 800 feet in the air, an immense 200,000-square-foot public Skyway connects the towers with gardens, shopping, cafés, a sports centre, a spa and a conference centre. Restaurants, theatres, an observation deck and lounges will reside in various levels of the building. Throughout the complex, vertical sky gardens are arranged every five floors to enhance the working environment. The unique design of the office areas allows a maximum amount of daylight into the floors, saving energy and improving the views from within.
This single building, built in five phases, will not only be the tallest and largest building in the world, it will also be the safest. Commercial office buildings entwine central cores with elevators and stairs. Each sloping tower contains its own independent stairway, connecting every 30 floors with areas of refuge. The open plaza, with clear sightlines in every direction, also promotes safety by providing the ability to have an instantaneous overview of the site at any time. A transformation of the bundled tower makes it possible to lean and connect while following the practical requirements of maintaining a constant 45-foot core-to-perimeter planning dimension and identical modular floor plates.

United Architects: Foreign Office Architects, Greg Lynn, Kevin Kennon, Reiser+Umemoto, UN Studio, Imaginary Forces



United Architects si spinge oltre tutti gli altri concorrenti nella reinvenzione della tipologia del grattacielo: presenta un grappolo di torri che in alcuni punti si toccano, e crea una piazza pubblica (a più di 240 metri di altezza) che le collega tutte

United Architects goes farther in rethinking the nature of the high-rise than any of the other teams; a cluster of towers that touch creates an elevated public plaza linking them all



La trama ricomposta: SOM

La nostra proposta riconnette la città creando una densa griglia di strutture verticali, che sostengono livelli multipli di spazi pubblici e culturali. Questa visione si spinge oltre lo storico impulso a costruire in altezza solo per massimizzare le limitate disponibilità di terreno, e mira, invece, a moltiplicare proprio quella disponibilità per un pubblico più vasto, con una proposta che copre 64.750 metri quadrati di giardini pensili e altrettanti di spazi culturali. Nella nostra proposta le fasce di spazio, piuttosto che le strutture commerciali, diventano icone leggibili. L'idea principale è che l'architettura sostenga lo spazio pubblico e culturale, mentre le forme specifiche sono dei work in progress. Gli edifici sono organizzati per offrire il massimo beneficio al pubblico; ognuno di essi valorizza dinamicamente le prospettive, le connessioni e la luce, diminuendo allo stesso tempo l'impatto del vento e del rumore. Questa proposta supera lo storico scambio "parità di commercio – parità di terreno", e raddoppia il ricavo in termini di qualità dell'ambiente, consegnando a Lower Manhattan uno spazio per le attività culturali maggiore della somma di tutti gli spazi culturali esistenti in città. Prevede negozi e attività commerciali e riserva infine un'area da dedicare al concorso internazionale per un monumento commemorativo. Gli spazi verdi presenti nei vari strati di aree pubbliche agiscono come scambiatori naturali di ossigeno e anidride carbonica. L'intero programma, grazie al suo sistema idraulico, è autosufficiente, e ricicla le preziose risorse d'acqua agendo anche da scambiatore di calore. Aiuta così a contenere i costi per l'energia, spostando l'intero progetto oltre la 'sostenibilità' e fornendo anzi energia al resto della città. Si tratta di un paradigma per il futuro, mai realizzato prima su questa scala. Al vertice della struttura c'è l'ultimo livello pubblico, un plateau che si eleva al di sopra dello skyline e fornisce un 'Trans-orizzonte' per la rinata città globale. È un luogo reale che si estende in orizzontale piuttosto che in verticale, puntando simbolicamente oltre i confini della città fino agli orizzonti circostanti. Al livello di questo altopiano verticale, gli edifici fungono da spazio pubblico per la contemplazione ma anche da trasmettitore e ricettore interattivo di comunicazioni, informazioni e scambio mediatico. Essi riflettono i nostri più recenti imperativi tecnologici ed economici per la produzione di comunicazione e la messa in atto di una rete di scambi culturali, ambientali ed economici. In tale prospettiva si colloca il nostro progetto, per un nuovo skyline che innalzi il bene collettivo sopra le rovine della tragedia.

Reconnecting the grid Our proposal is to reconnect the city by creating a dense grid of vertical structures supporting multiple strata of public and cultural spaces. Our vision is one that moves beyond the historical drive to build high only in order to maximize the limited resource of land; instead we aim to multiply that very resource for the greater public. Our proposal covers 16 acres and returns those 16 acres twice, providing within its various horizontal strata 16 acres of sky gardens and an additional 16 acres of cultural space. In our proposal, the legible icons are the striations of space rather than commercial structures. The main idea is that the architecture supports public and cultural space, and the specific shapes are works in progress. All buildings are shaped for the greatest public good; each dynamically enhances views, connections and light, and seeks to lessen the impact of wind and sound. Our proposal reaches beyond the historical exchange of equal commerce for equal land. It doubles the return in our quest for quality of environment. And it gives Lower Manhattan a larger expanse of square footage dedicated to cultural activity than the sum of all the city's existing cultural spaces. It provides for more than adequate retail and commercial space and does so for the public good. It also provides sites for an international memorial competition. Together the green spaces at the various public strata act as natural systems promoting the exchange of carbon for oxygen. The programme as a whole, by virtue of its water feature, is self-reliant, recycling the precious resources of water as well as functioning as a heat exchanger, diminishing energy costs throughout the project, moving beyond 'sustainability' and contributing power to the city. This is a paradigm for the future, and it has never really been done on this scale before. At the very top is the final public stratum, a horizontal plateau elevated above the skyline and providing a 'Trans-horizon' for the resurrected global city. It is a real space that extends itself horizontally rather than vertically, symbolically reaching beyond the confines of the city to all surrounding horizons. At this vertical plateau, the buildings act together both as a public space for contemplation and observation and as an interactive transmitter and receiver for communication, information and media exchange.
They respond to our most recent technological and economic imperatives to produce continuity and networks culturally, environmentally and economically, at both global and local levels. As such, we present our proposal as a design for new horizons built on elevating the public good above the ruins of tragedy.

SOM con/with Michael Maltzan, Field Operations, SANAA, Tom Leader Studio, Inigo Manglano-Ovalle, Rita McBride, Jessica Stockholder, Elyn Zimmerman

Nonostante abbia riunito un ventaglio di progettisti fuori del comune, SOM ha difficoltà a smuovere i giudizi, o pregiudizi, di certi critici americani: questi affermano che l'arte è servita semplicemente come copertura per un'operazione di architettura commerciale

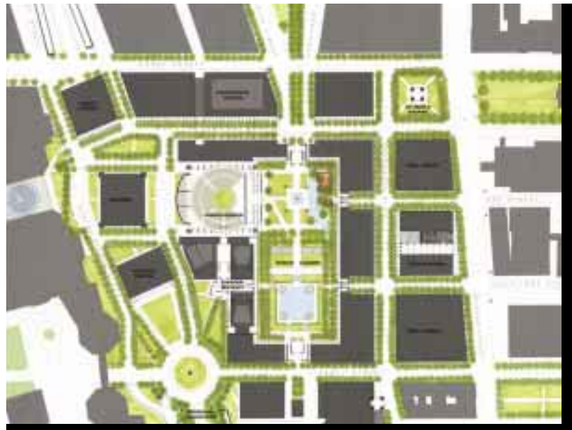
Despite bringing together an impressive array of collaborators, SOM had difficulty in shifting the prejudices of some American critics, who claimed that art was simply the window dressing for corporate architecture

La ferita guarita: Peterson/ Littenberg

Vorremmo creare un quartiere completamente nuovo, con luoghi e possibilità di fruizione molteplici e vari. Il cuore del quartiere è un giardino del tutto particolare, la cui forma e le cui linee sono generate dalle tracce delle torri gemelle. È un luogo che favorisce la contemplazione, appartato e cinto da un muro: un luogo dell'allegoria, del ricordo, del simbolo e della quiete. All'interno del giardino e in altri punti del quartiere sono previsti spazi commemorativi, il cui progetto sarà frutto di concorsi internazionali.
Il giardino è ribassato rispetto alla quota della strada ed è situato dietro gli isolati vicini. Ha la funzione di una corte interna a disposizione di tutta la città, un punto comune di sosta e di riposo. Comprende un anfiteatro a cielo aperto sull'area in cui si trovava la Torre Nord: una struttura di 2.797 posti, una per ogni vittima della tragedia. Sotto l'anfiteatro, a livello della roccia, c'è il Museo dell'11 settembre. Attorno all'area recintata del giardino è previsto un anello di torri da costruirsi in fasi successive per fornire spazi commerciali e di lavoro. Spiccano nuove torri gemelle, che fiancheggiano la stazione ferroviaria principale di downtown, e si ergono come fari posti a segnare le due sole strade di Lower Manhattan – Liberty Street e Fulton Street – che si estendono da un fiume all'altro, dall'Hudson all'East River.
Tutt'attorno al giardino e all'anfiteatro ci sono gli altri 'strati' di questo nuovo quartiere, un fitto intreccio di strade, viali, piazze, grattacieli, parchi e giardini che ricuciranno il tessuto urbano e daranno nuovo impulso a tutta Lower Manhattan.
In questa fase, infatti, il problema da porsi, prima che di architettura, è un problema di cicatrizzazione di una ferita. Attualmente il 'vuoto' si estende su una superficie di circa 137.000 metri quadrati.
Occorre un progetto che ricrei un tessuto connettivo di strade, isolati e spazi pubblici per ristabilire il contatto con tutto ciò che c'è attorno.
La nostra proposta si basa su una specifica metodologia progettuale, imperniata sul rapporto fisico e storico con il resto della città.
La progettazione urbanistica non è che una mappatura creativa della situazione fisica e delle possibilità strategiche, che si concretizza nella combinazione di spazi pubblici e forme architettoniche.
Dallo spazio pubblico viene la spinta che genera il nostro piano e forma l'armatura primaria dello sviluppo futuro della città. Il reticolo urbano e la struttura a isolati tipica di New York sono il modello da seguire per la ricostruzione di quest'area.

Healing the wound This plan creates a whole new city district with many different places and experiences.
The heart of the district is a special public garden, whose shape and geometry are generated by the WTC tower footprints. This garden is a walled enclosure, quiet and contemplative, a place of allegory, historical remembrance, symbolism and repose. Within the garden and at other places throughout the district will be sites for an international memorial competition.
The garden is sunken below the streets and located behind the adjacent blocks. It serves as an inner courtyard for the entire city, a place of refuge. The garden contains an open amphitheatre on the North Tower footprint with 2,797 seats, one for each victim of the tragedy. Underneath the theatre, at bedrock, is the museum of the events of 9/11.
Surrounding the garden precinct is an outer ring of commercial towers that will be built over time to provide new space for commerce and jobs. They form a ring of space defining an open sky above the site. New twin towers look out over the site and flank the main downtown railroad station. They form new beacons marking the only two streets that run river to river in Lower Manhattan: Liberty Street and Fulton Street.
Circling out from the garden and amphitheatre are the other layers of this new city district, a rich and permanent pattern of streets, boulevards, squares, towers, parks and gardens that together form a new urbane public realm, one that can heal the city and reach out to enhance the broader civic structure of all Lower Manhattan.
At this stage this is not an architectural problem but one of healing a wound in the urban fabric. The empty site is 34 acres in area. The solution to something this large requires an urban design that promotes an entire pattern of connectivity to its surroundings through the replacement of multiple streets, blocks and public spaces on the site.
Our proposal is rooted in a specific methodology of urban design, a way of working that focuses on the physical and historical relationships of the city as a whole. Urban design is the inventive mapping of physical conditions and strategic possibilities realized in a combination of public space and architectural form. The public realm is the generative element of our plan, forming the primary armature for future city growth.
This site must use the grid and block structure of New York itself as the model for rebuilding.

Peterson/Littenberg Architecture & Urban Design



Lo studio Peterson/Littenberg non ha presentato specifiche proposte architettoniche, ma ha preferito soffermarsi sulle scelte e le strategie da adottare per lo spazio pubblico. Ha però usato un linguaggio un po' troppo vicino a quello dell'adiacente Battery Park City con la sua nostalgica rievocazione della Manhattan degli anni Trenta

Peterson/Littenberg's presentation avoided specific architectural proposals, looking instead at a strategy for the public realm. Nonetheless, they used a language too closely associated with the existing Battery Park City and its nostalgic evocation of 1930s Manhattan

Fondamenta di roccia: Daniel Libeskind

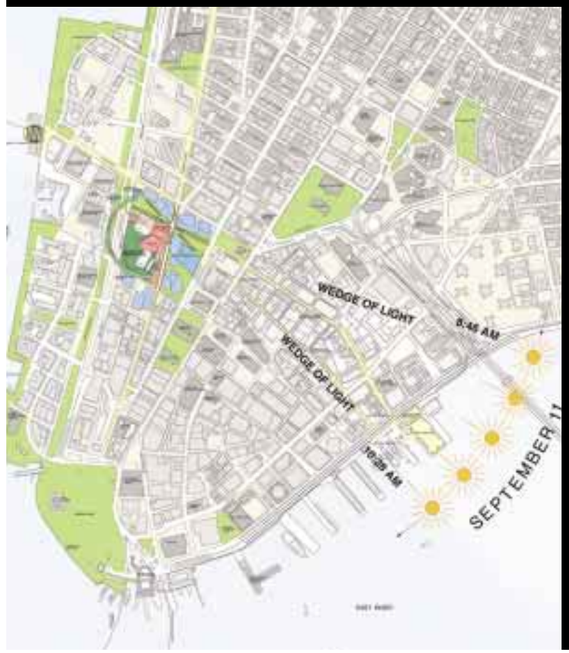
Sono arrivato a New York in nave da ragazzino e il mio primo sguardo abbracciò la Statua della Libertà e lo stupefacente skyline di Manhattan. Non ho mai dimenticato quella visione. Quando ho messo mano a questo progetto, i newyorkesi erano divisi riguardo all'opportunità di mantenere sgombro il sito del World Trade Center. Ho meditato per giorni su questa dicotomia apparentemente impossibile. Ricordare il terribile prezzo di vite pagato da questo luogo e guardare al futuro con speranza sembravano due approcci inconciliabili. Nel cercare una soluzione sono andato a visitare il sito: volevo trovarmi al centro, vedere gente che vi cammina intorno, percepire il suo potere e ascoltare la sua voce. Ed è quello che ho udito, percepito e veduto. Meraviglia ingegneristica, costruita su un letto di roccia e disegnata per tenere a bada il fiume Hudson, la grande muraglia mutilata è l'elemento più drammatico sopravvissuto all'attacco. Dobbiamo essere capaci di entrare in questo terreno consacrato creando uno spazio spirituale. Dobbiamo viaggiare verso il basso, almeno venti metri sotto Ground Zero, dentro le fondazioni di roccia. Le fondamenta non ci raccontano solo una storia tragica, ma anche una storia di vita. Treni PATH continuano ad attraversare il terreno, oggi come prima, collegando passato e futuro. Il museo all'epicentro del sito diventa l'ingresso a Ground Zero, sempre accessibile, e guida giù verso lo spazio del sacrario stesso. I caduti nella tragedia sono diventati eroi. Per commemorare quelle vite perdute, ho creato due grandi spazi pubblici, il Parco degli Eroi e il Cuneo di Luce. L'11 settembre di ogni anno, tra le 8.46 del mattino, ora in cui si schiantò il primo aereo, e le 10.28, quando crollò la seconda torre, il sole splenderà senza ombra in un perpetuo tributo all'altruismo e al coraggio. Siamo tutti venuti a visitare il sito, quattro milioni di persone, camminando intorno, sbirciando attraverso le recinzioni del cantiere, provando a comprendere quella tragica vastità. Ho disegnato un vialetto pedonale sopraelevato, uno spazio per una passeggiata del ricordo attorno al sito. Ora chiunque può vedere non solo Ground Zero ma anche il rinascere della vita. L'architettura della nuova stazione ferroviaria di Lower Manhattan, con un atrio che collega i treni PATH alla metropolitana, a hotel, centri d'arte, torri per uffici, centri commerciali sotterranei, negozi, ristoranti e caffè, crea un'elettrizzante affermazione di New York. Il cielo ospiterà di nuovo una torre a spirale alta 600 metri, i "Giardini del Mondo". Perché giardini? Perché rappresentano una costante attestazione di vita.

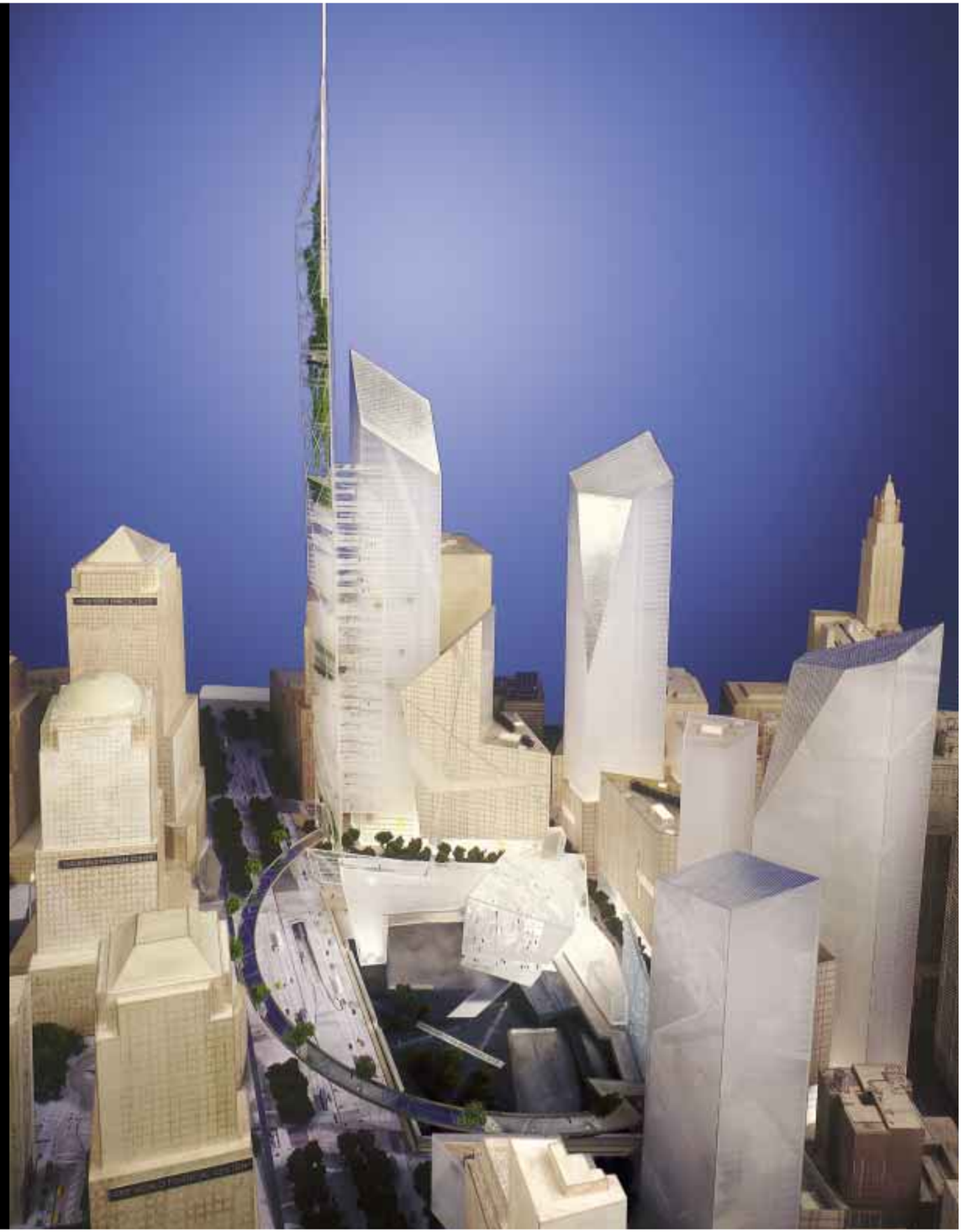
Building on bedrock I arrived by ship to New York as a teenager and, like millions of immigrants before me, my first sight was the Statue of Liberty and the amazing Manhattan skyline. I have never forgotten that sight. When I first began this project, New Yorkers were divided over whether to keep the site of the World Trade Center empty.
I meditated for many days on this seemingly impossible dichotomy.
To acknowledge the terrible deaths that occurred on this site while looking to the future with hope seemed like two approaches that could not be joined.
Seeking a solution that would bring these seemingly contradictory viewpoints into unexpected unity,
I went to look at the site: to stand within it, see people walking around it, feel its power and listen to its voices.
This is what I heard, felt and saw.
An engineering wonder constructed on bedrock and designed to hold back the Hudson River, the great slurry walls are the most dramatic elements to survive the attack. The foundations withstood unimaginable trauma and eloquently assert the durability of democracy and the value of individual life. We must be able to enter this hallowed ground while creating a quiet, meditative and spiritual space. We need to journey down, some 70 feet into Ground Zero, into the bedrock foundation, a deliberate procession into the towers' deep, indelible footprints. The foundation tells not only the story of tragedy but also one of life. PATH trains continue to traverse this ground now, as before, linking the past to the future. The museum at the site's epicentre becomes the entrance into Ground Zero, always accessible, leading down to a space of reflection and meditation, a space for the memorial itself. Those who were lost have become heroes.
To commemorate those lost lives,
I created two large public places, the Park of Heroes and the Wedge of Light. Each year on September 11 between the hours of 8:46 a.m., when the first airplane hit, and 10:28 a.m., when the second tower collapsed, the sun will shine without shadow in perpetual tribute to altruism and courage. We all came to see the site, more than four million of us, walking around it, peering through the construction wall, trying to understand that tragic vastness. I designed an elevated walkway, a space for a memorial promenade encircling the site. Now everyone can see not only Ground Zero but the resurgence of life. The exciting architecture of the new Lower Manhattan rail station, with a concourse linking PATH trains, subways, hotels, a performing arts centre, office towers, underground malls, street-level shops, restaurants and cafés, creates a dense and exhilarating affirmation of New York. The sky will be home again to a towering spire 1,776 feet high, the 'Gardens of the World'. Why gardens? Because they offer constant affirmation of life.

Daniel Libeskind Studio

Dopo essersi guadagnato il sostegno del *New York Times*, Libeskind risulta favorito con la sua proposta di una torre luminosissima e di uno spazio memorabile al piano terreno, che lascia a vista il letto di roccia sul quale insistevano le torri gemelle

Having won the backing of the *New York Times*, Libeskind has emerged as the frontrunner with his combination of a distinctive crystalline tower and a memorable open space at ground level, leaving visible the bedrock on which the twin towers once stood





Il bacio delle torri: Norman Foster

La ricostruzione del World Trade Center costituisce la più importante sfida urbanistica e architettonica del nostro tempo. Abbiamo il dovere di commemorare le vittime con un Memorial solenne e rispettoso, il dovere di riparare e rigenerare il tessuto urbano ma, soprattutto, dobbiamo simboleggiare la rinascita dello skyline di New York, dimostrando al mondo la reattività, la forza e la fede nel futuro di chi difende la libertà e i diritti. Sulle tracce delle due torri distrutte, imponenti mura di pietra e acciaio creeranno un luogo riparato per il ricordo. Dall'interno della quiete di questi spazi sarà visibile solo il cielo, mentre intorno al sacrario vi sarà una nuova World Square, un grande parco verde. Il rifacimento del World Trade Center può rappresentare davvero il catalizzatore per la rigenerazione di Lower Manhattan. Sarà possibile ricostruire lo schema delle strade del quartiere, cancellato negli anni Sessanta. Fulton e Greenwich Street verranno estese e ravvivate. Sarà possibile reinventare Liberty Street come vibrante mercato di strada.
Al posto di uno spiazzo deserto, ci saranno strade costeggiate da negozi, ristoranti, cinema e bar, che renderanno viva l'area notte e giorno. Potremo inoltre rafforzare connessioni con luoghi più lontani, integrando il sistema di trasporto pubblico di New York. Sottoterra, un nuovo Multi-Transportation Center offrirà a Lower Manhattan tutte le possibilità di collegamento di cui gode la zona centrale. Questa nuova porta d'ingresso a Manhattan sarà contrassegnata da una spettacolare pensilina in vetro. L'iconico skyline originale dev'essere ricostruito: proponiamo quindi di celebrare lo spirito positivo di New York con un'unica torre gemellata – la più sicura, la più verde e la più alta del mondo.
Subito dopo l'11 settembre, la Foster and Partners ha commissionato un approfondito studio sulla sicurezza dei grattacieli a un gruppo multidisciplinare di esperti. I risultati informano il progetto di questa nuova struttura. La torre cristallina è basata su geometrie triangolari – simboli transculturali di armonia, saggezza, purezza, unità e forza. Le sue due metà si incontrano in tre punti, creando belvedere e spazi per mostre, caffè e altre strutture per il pubblico. Questi collegamenti rappresentano inoltre dei vantaggi dal punto di vista della sicurezza, offrendo possibili vie di fuga da una torre all'altra. Essi spezzano inoltre la scala delle torri, riducendola ad aggregati simili a villaggi, ciascuno dei quali è dotato di un proprio atrio. Questi spazi, riempiti di alberi, purificheranno l'aria naturale e ventileranno l'edificio. Una facciata a più strati consentirà alle torri di evitare sprechi di energia nel condizionamento, per l'80% dell'anno.

The kissing towers The rebuilding of the World Trade Center site is the most important urban planning and architectural challenge of our time.
We have a duty to commemorate the dead in the form of a solemn and respectful memorial. We have a duty to repair and regenerate the city fabric.
Above all, we have a duty to symbolize the rebirth of the New York skyline, demonstrating to the world the resilience, resolve, strength and faith in the future of all who are dedicated to liberty and freedom.
The footprints of the two destroyed towers provide sites for the international memorial competition.
Monumental walls of steel and stone will create a sanctuary for private remembrance and reflection.
From within these tranquil spaces only the sky will be visible. Surrounding the memorials will be a new World Square – a large green park.
The renewal of the World Trade Center can be the catalyst for the regeneration of Lower Manhattan. We can repair and rebuild the neighbourhood street pattern that was eradicated in the 1960s. Fulton and Greenwich Streets will be extended and revived. We can reinvent Liberty Street as a vibrant street market.
Instead of a barren plaza, there will be streets lined with shops, restaurants, cinemas and bars, ensuring that the area has life around the clock. We can also strengthen connections farther afield by integrating New York's public transport systems. Below ground, a New Multi-Transportation Center will provide Lower Manhattan with the centralized transport facilities that exist midtown. This new gateway to Manhattan will be marked by a glorious glass canopy. The iconic skyline must be reassembled. We propose to celebrate New York's positive spirit with a unique twinned tower – the most secure, greenest and tallest in the world.
This is a huge responsibility: human safety must be paramount. Immediately following September 11, we commissioned an expert multidisciplinary taskforce to conduct an in-depth study into safety in tall buildings. The findings inform the design of this new structure. The crystalline tower is based on triangular geometries – cross-cultural symbols of harmony, wisdom, purity, unity and strength. Its two halves kiss at three points, creating space for public observation platforms, exhibitions, cafés and other amenities.
These links also have a safety benefit, providing escape routes from one tower to the other. They break down the towers' scale into village-like clusters, each with its own atrium. These tree-filled spaces – parks in the sky – will purify the natural air ventilating the building. A state-of-the-art multilayered facade will enable the towers to avoid energy-wasting air conditioning for up to 80 per cent of the year.

Foster and Partners

La chiarezza compositiva e la sicurezza del progetto di Foster hanno rapidamente conquistato il favore del pubblico, impressionato dalla potenza del suo grattacielo. Foster adotta la strategia del tutto o niente, e concentra il costruito in una sola struttura, con alla base uno spazio pubblico articolato ed efficiente

The clarity and confidence of Foster's project gained rapid public enthusiasm. Foster's tower looked plausible and powerful. It is an all-or-nothing strategy, concentrating on a single structure with an effective public space at its base

Enclave di cultura: Think Design

Nel ricostruire Ground Zero, si presenta un duplice obbligo morale: ricordare coloro che sono periti nella tragedia, e far sì che il ricordo diventi ispirazione per un futuro migliore. Dalla tragedia Ground Zero potrebbe emergere come il primo centro veramente globale: un luogo dove la gente si possa riunire per celebrare la diversità culturale in una coesistenza pacifica e produttiva. Il raggiungimento di un giusto equilibrio fra i due obiettivi principali del progetto – il ricordo e lo sviluppo – dipende dal modo in cui gli investimenti per le infrastrutture contribuiranno alla riqualificazione di Lower Manhattan. Think Design ha elaborato tre diverse idee progettuali per diversi livelli di investimento. Un parco pensile, sviluppato per dieci isolati su una superficie di circa 65.000 metri quadrati, come se galleggiasse sopra la famosa griglia urbana di New York. Collegato alla imponente passeggiata di West Street, e partendo a livello stradale dalla cappella di St. Paul, il parco sale per dieci piani e culmina in un prato a sbalzo di oltre 12.000 metri quadrati, con una grande vista sul fiume Hudson e sul porto di New York. L'ubicazione del Memorial è definita dalle aree su cui insistevano le torri gemelle. Oltre alla vegetazione arborea, il parco comprende un anfiteatro, alcuni caffè, una pista di pattinaggio, fontane, giardini aperti al pubblico e numerosi siti per altri monumenti commemorativi. Rampe, ponti pedonali, scale mobili e un ascensore – come un pezzo di giardino che si sposta in verticale – forniscono i collegamenti necessari. Sotto il parco, in tipici isolati urbani, si trovano strutture destinate a usi culturali, spazi di vendita al dettaglio, un nodo di trasporti, un albergo/centro congressi e spazi per uffici. Lungo il perimetro del parco, tre grandi torri di uffici (e fra queste la torre più alta del mondo) completano il programma di edificazione. Queste torri sono progettate come edifici a sé stanti e si elevano sul parco ridisegnando il profilo della città.
La Grande Hall è un'ampia piazza coperta che collega tutti gli elementi previsti dal programma sotto una enorme copertura di vetro a campata unica. Un memoriale vivente, che svetta abbracciando un'estensione di oltre 50.000 metri quadrati e serve come accesso alla città e come salone principale del nodo dei trasporti. Due cilindri di vetro riparano i resti delle fondazioni delle torri gemelle e circondano l'area commemorativa e l'ingresso al Museo dell'11 settembre. Sistemi ecosostenibili di conservazione dell'energia e di raccolta dell'acqua piovana riducono i consumi e producono energia pulita, mentre una serie di 'persiane' sovrapponibili contribuisce alla ventilazione naturale. Edifici a uso misto sono previsti lungo il perimetro e sostengono la copertura. La struttura più alta del mondo (640 metri), che ospita uffici, un albergo e una torre delle comunicazioni, fa da contrappunto alla Grande Hall e forma un nuovo elemento caratteristico nello skyline di New York.
Il World Trade Center rinasce come World Cultural Center. Costruite sopra e intorno alle tracce delle torri gemelle, due strutture a griglia aperta costituiscono il sito delle Torri della Cultura. All'interno di queste strutture sorgono edifici progettati da architetti diversi, a completamento del programma di edificazione per usi culturali: il Memorial (dalle tracce delle fondazioni delle torri gemelle alla sommità della piattaforma più alta del mondo), il Museo dell'11 Settembre, un centro per spettacoli e manifestazioni, un centro congressi, un anfiteatro a cielo aperto, balconate-belvedere, strutture didattiche per le arti e per le scienze, ricostituiscono il profilo urbano. Le torri sembrano emergere da grandi specchi d'acqua che riflettono la luce naturale e la dirigono verso le aree commerciali e di transito. Due turbine azionate dal vento alimentano gli ascensori del centro, dove è previsto un afflusso di 8,5 milioni di visitatori all'anno. Il nodo dei trasporti occupa lo spazio fra le torri. Le aree destinate alle attività di vendita al dettaglio sono situate alle due estremità, a livello stradale. Sono previsti inoltre un albergo e otto edifici per uffici di media altezza, da costruirsi per completare il piano in base alle richieste del mercato.

A precinct for culture The moral obligation in rebuilding Ground Zero is not just how best to remember those who perished in this tragedy, but how to make their memory the inspiration for a better future.
Ground Zero should emerge from this tragedy as the first truly global centre, a place where people can gather to celebrate cultural diversity in peaceful and productive coexistence. Finding the proper balance between the project's two main objectives – remembrance and redevelopment – depends on the way in which investment in the public infrastructure contributes to the renewal of Lower Manhattan. We have developed three different planning concepts in order to demonstrate a range of levels of investment.
A 10-block, 16-acre rooftop park floats above New York's familiar street grid. Connecting to the grand promenade along West Street and beginning at street level across from St. Paul's, the park climbs ten stories and culminates in a cantilevered three-acre lawn with sweeping views of the Hudson River and New York Harbour. The memorial location is defined by the open squares of the footprints of the WTC towers. The park includes trees, an amphitheatre, cafés, a skating rink, fountains, community gardens and multiple sites for additional memorials. Ramps, pedestrian bridges, escalators, and a 'vertical pocket park' elevator provide convenient connections. Located below the park in typical city blocks are cultural facilities, retail spaces, a transportation centre, a hotel/convention centre and office space. On the park's perimeter, three large office towers (including the world's tallest) complete the programme. The towers are designed as independent buildings and rise high above the park to redefine the skyline. The Great Room is a vast covered plaza connecting all elements of the programme under an enormous free-span glass ceiling. A soaring living memorial encompassing 13 acres serves as the gateway to the city and as the Great Hall of the transportation centre. Two glass cylinders protect the footprints of the WTC towers as they surround and articulate the memorial site and the entrance to a 9/11 museum. Sustainable systems conserve energy and collect rainwater to reduce consumption and produce solar energy. Stacking shutters regulate the natural ventilation of the space. Phased mixed-use buildings define the perimeter and support the roof. The tallest structure in the world (2,100 feet), including offices, hotel and transmission tower, offers a counterpoint to the Great Room and redefines the city skyline.
The World Trade Center is reborn as the World Cultural Center. Built above and around the footprints of the WTC towers, two open latticework structures create a site for development of the Towers of Culture. Within these soaring structures, distinctive buildings designed by different architects are phased to complete a programme of innovative cultural facilities: the memorial (from the footprints of the original towers to the top of the highest platform in the world), 9/11 museum, performing arts centre, conference centre, open amphitheatre, viewing platforms and public facilities for education, arts and sciences reconstruct the skyline of the city with icons of the public realm. The towers emerge from large glass reflecting pools that bring natural light to the retail and transit concourse. Two turbines harvest wind to power the elevators of the centre, which will serve 8.5 million visitors a year. The transportation centre occupies the space between the towers. Retail is located at both concourse and street levels. Eight independent mid-rise office buildings and a hotel fulfil the total programme according to market demand.

THINK Design: Shigeru Ban, Frederic Schwartz, Ken Smith, Rafael Vinoly
Collaboratori/Contributors: William Morrish, David Rockwell, Janet Marie Smith
Strutture/Engineers: ARUP, Buro Happold, Jorge Schlaich

Gli spazi destinati agli uffici sono spostati rispetto alla parte principale dell'area, che è occupata da una serie di strutture per usi culturali, ciascuna progettata da un membro del gruppo, e da una scultorea torre centrale

Office spaces were shifted off the main site, making way for a collection of cultural uses designed by the individual members of the team. A sculptural tower stands at the centre

Monumento alla memoria: Meier/Eisenman/ Gwathmey/Holl

La proposta prevede un ampliamento dell'area del World Trade Center, che si estenderà nelle strade di Lower Manhattan con una serie di percorsi pavimentati in granito rosso. Questi percorsi non solo facilitano i collegamenti pedonali da Memorial Square in ogni direzione, ma vogliono anche ricordare che quanto è accaduto qui l'11 settembre 2001 è andato ben oltre questa specifica area. Il ricordo dell'11 settembre e di coloro che quel giorno sono morti è al centro del progetto. "Tutto il sito del World Trade Center è un recinto sacro" osserva Richard Meier. "Il nostro progetto è ispirato al ricordo, ma è anche l'espressione della convinzione che da un evento tragico può nascere un'occasione per riaffermare la vita".
I lati nord ed est di Memorial Square sono definiti da due nuovi edifici che si elevano per circa 338 metri, ricostituendo il profilo di Lower Manhattan. Con uno schema formato da segmenti verticali e da 'superpiani' di collegamento orizzontali, la costruzione appare come una serie di schermi, con aperture rivolte verso il quartiere circostante e solenni porte di accesso a livello stradale. I 'superpiani' aggettanti si protendono verso la città, così come i percorsi si protendono verso Lower Manhattan. Questi edifici ibridi rappresentano una nuova tipologia. "La griglia di pieni e di vuoti può essere letta come una presenza-assenza, un simbolo e un'astrazione che danno via libera all'immaginazione di ognuno. La parte verticale della griglia è però anche una costruzione molto flessibile, che può soddisfare le esigenze più varie", ha dichiarato Peter Eisenman. Il complesso comprende circa 743.000 metri quadrati di spazi per uffici, negozi, ristoranti, servizi, alberghi, luoghi per riunioni e congressi. I 'superpiani' possono ospitare anche grandi sale per le contrattazioni borsistiche, e persino teatri. "Gli edifici testimoniano una spiccata attenzione all'ambiente", ricorda Steven Holl. "Il doppio curtain wall consente di aprire finestre a ogni livello per permettere l'ingresso di aria nuova, mentre cellule fotovoltaiche catturano l'energia solare durante il giorno per rilasciarla di notte, creando una scintillante forma geometrica di vetro nello skyline della città".
Il complesso multifunzionale occupa il 25% dell'area: la restante superficie, (più di 48.500 metri quadrati), è destinata a spazio pubblico per nuove istituzioni culturali, fra le quali un Memorial Museum e la Biblioteca della Libertà, una sala per concerti, opere liriche e attività didattiche, e una struttura destinata a rappresentazioni teatrali, proiezioni di film, spettacoli di danza e musica. Una grande stazione della Metropolitana sarà il fiore all'occhiello della rete dei trasporti di Lower Manhattan. Un grande spazio urbano nell'ambito del previsto Centro Intermodale collegherà i pedoni alla stazione della PATH e alle linee della metropolitana che passano sotto quest'area, oltre che a due livelli sotterranei di negozi. Il polo dei trasporti e i negozi saranno realizzati durante la prima fase del programma di riqualificazione dell'area.
Memorial Square avrà numerosi elementi evocativi:
– le due impronte delle torri sono delineate da due bassi specchi d'acqua con il fondo di vetro, che portano alla luce un secondo spazio del ricordo, egualmente significativo, nei volumi sotterranei delle fondazioni
– le ombre finali proiettate dalle torri gemelle prima del crollo formano il terzo momento della memoria, segnato al suolo da una pavimentazione speciale, da piccoli corsi d'acqua, da luci, da fitte file di alberi ombrosi. L'intera estensione delle ombre è rappresentata da una serie di pontili galleggianti sul fiume Hudson
– il quarto luogo della memoria è una piazza galleggiante sul fiume Hudson, che segna il vertice dell'ombra sud. Questa piazza può contenere 5.000 persone in occasione di manifestazioni pubbliche
– un quinto luogo, anzi una serie di luoghi della memoria, sarà ai bordi delle 'dita' di Memorial Square
– il sesto e il settimo luogo della memoria saranno costituiti da una terrazza-belvedere e da una cappella, alla sommità del nuovo edificio di Church Street.

The integrated memorial The proposal begins with the extension of the World Trade Center site into the streets of Lower Manhattan through a series of red granite-paved 'fingers'. Facilitating pedestrian connections from Memorial Square in every direction the fingers also serve as reminders that the magnitude of what happened here on September 11, 2001, was felt far beyond the immediate site.
Remembering 9/11 and those who died that day is at the heart of the team's design. 'The entire World Trade Center site is a sacred precinct', says Richard Meier. 'The spirit of our design is one of remembrance, but it is also made in the belief that from a tragic occurrence can come a life-affirming opportunity'. The north and east sides of Memorial Square are defined by two new buildings that rise 1,111 feet to restore the Lower Manhattan skyline. Forming a matrix of vertical segments and horizontal connecting 'superfloors,' the buildings appear as screens, with openings to the surrounding neighbourhood and ceremonial gateways at street level. The cantilevered superfloors reach out to the city in the same way that the site's fingers reach out to Lower Manhattan. These hybrid buildings represent a new typology. 'This grid of voids and solids can be read as presence and absence, an abstraction that allows for the individual imagination. The vertical grid is also a highly flexible building that can support multiple tenant programmes,' Peter Eisenman said. The buildings provide nearly 8 million square feet for commercial offices, retail spaces, restaurants, community facilities and hotels with meeting and convention spaces. The superfloors are large enough for financial trading floors and even theatres. 'The buildings are environmentally friendly', says Steven Holl. 'The double curtain wall will allow for windows to be opened at any level to admit fresh air. And photovoltaic (PV) cells will gather energy from the sun during the day, which will be released at night to create a glowing glass geometric form on the skyline'.
The buildings occupy only 25 per cent of the site, leaving 12 acres for open public space. This allows for a number of new cultural institutions, including a Memorial Museum and Freedom Library, a concert hall/opera house/school and a performing arts facility for film, theatre, dance and music. A grand 21st-century train station will serve as the centrepiece of the transportation network for Lower Manhattan. A great new urban room in the proposed Intermodal Center will connect pedestrians to the PATH station and subway lines below the site, as well as to two concourse levels of retail space. The transportation hub and underground retail space will be built in the first phase of the site-renewal programme.
Memorial Square has sites for multiple memorials, including:
– The two footprints of the former WTC towers are delineated as two shallow, glass-bottom reflecting pools that bring to light a second, equally significant memorial space in the below-grade volumes of the tower footprints.
– The final shadows cast by the twin towers before each fell become the third memorial, marked on the ground by special paving, runnels of water, memorial lights and dense, linear rows of shade trees. The full lengths of the shadows are realized with floating piers moored in the Hudson River.
– The fourth memorial is a floating plaza in the Hudson River that marks the tip of the south shadow. This plaza space would accommodate 5,000 people for public events.
– A fifth memorial, or memorials, would be located at the edges of the fingers that comprise the extended Memorial Square.
– The sixth and seventh memorial sites are a landscaped observation terrace and a memorial chapel. These would be located at the top of the new Church Street building.

Richard Meier & Partners Architects
Eisenman Architects
Gwathmey Siegel & Associates
Steven Holl Architects

Sullo skyline della città, un forte e intenso gesto architettonico, che sembra quasi voler sovrastare le torri del World Financial Center di Cesar Pelli. Al piano terreno, uno spazio di uso pubblico ideato con sensibilità ed eleganza

A powerful gesture on the skyline that seems in part to have been designed to overwhelm Cesar Pelli's towers at the World Financial Center. The scheme includes a sensitively conceived public realm at ground level

Architettura di forma

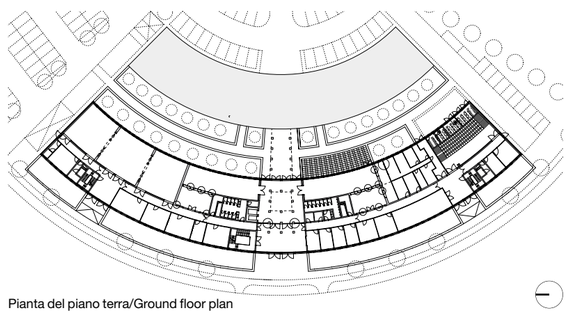
L'ultima opera di Ungers come geometria astratta, ancora il volto più convincente dell'architettura tedesca d'oggi.
Testo di Patrick Barton

Oswald Mathias Ungers's architecture remains rooted in an abstract view of geometry that is the most convincing face of German architecture.
Text by Patrick Barton

Fotografia di/
Photography by
Stefan Müller

The
architecture
of form

Oggi sembra molto più difficile trovare architetti convincenti in Germania, la maggiore potenza economica d'Europa e nazione dalla ricca cultura architettonica, di quanto non lo sia in paesi significativamente più piccoli come la Svizzera, la cui popolazione ammonta a un decimo di quella del suo grande vicino. I tedeschi sanno dunque produrre automobili e buona musica, ma che dire dell'architettura? Per questo, ci si chiede se aver affidato a Norman Foster il restauro del Reichstag dia la misura del senso di sicurezza di una società, soddisfatta di trattare un progetto di tale importanza nazionale in modo così aperto: o non sia piuttosto una prova della mancanza di un architetto tedesco con una credibilità pari all'importanza dell'incarico. A dispetto della presenza di una vibrante giovane generazione, è impossibile non essere colpiti dalla scarsa visibilità internazionale degli architetti tedeschi. La maggior parte di questi, a quanto pare, anziché unirsi al circo itinerante di architetti in perpetuo jet-lag, lavora esclusivamente nel proprio paese: ma questo può derivare dal fatto che gli architetti tedeschi, per ottenere commissioni, non hanno bisogno di guardare oltre i confini del loro paese, data la congrua disponibilità di clienti in Germania. In un certo senso, anche Oswald Mathias Ungers è un tipico esempio di tale fenomeno. Tutte le sue costruzioni, infatti, si trovano in territorio tedesco, e persino l'unico progetto completato all'estero – la residenza dell'ambasciatore tedesco a Washington – occupa tecnicamente suolo germanico. Eppure Ungers è un professore di architettura di chiara fama e reputazione internazionale, titolare di cattedre ad Harvard e alla Cornell University: la sua più nota ossessione, la connessione razionalista di forme stereometriche, e il concetto di architettura come questione strettamente filosofica, dimostrano peraltro che si può ottenere un reale riconoscimento internazionale senza far parte della pattuglia dei girovaghi dell'architettura. In un edificio di Ungers non si troverà certamente mai nulla di superfluo, perché il suo perseguire la verità nelle forme esclude ciò che è inutile o frivolo. Per lui l'architettura è una cosa seria, che si manifesta in edifici seri. Il suo ultimo progetto a Brema, un complesso di due costruzioni per una sede staccata del locale politecnico, non fa eccezione. L'ambiente non si prestava facilmente a ospitare edifici di carattere accademico: il sito è ubicato a fianco del modesto aeroporto della città, tra palazzi per uffici e parcheggi multipiano, e la scelta di situare il complesso di Ungers in un'area di questo tipo è in parte dovuta al facile accesso che essa offre alle società aerospaziali basate nella zona. Eppure non si tratta esattamente di un luogo perduto in mezzo al nulla. Al contrario, il sito è in mezzo a qualcosa, ma a qualcosa che non ha nessuna delle caratteristiche di un centro urbano. Quando si costruisce in un luogo del genere, si può guardare al

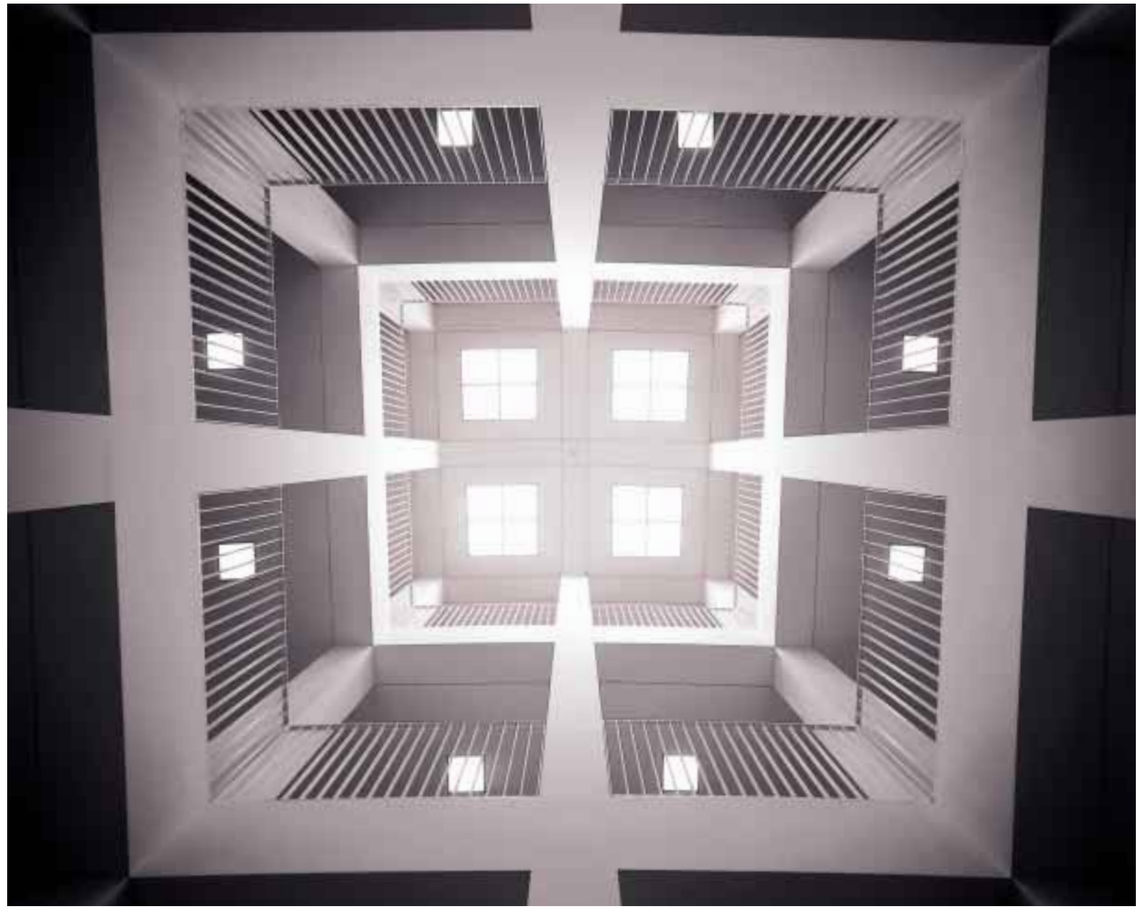


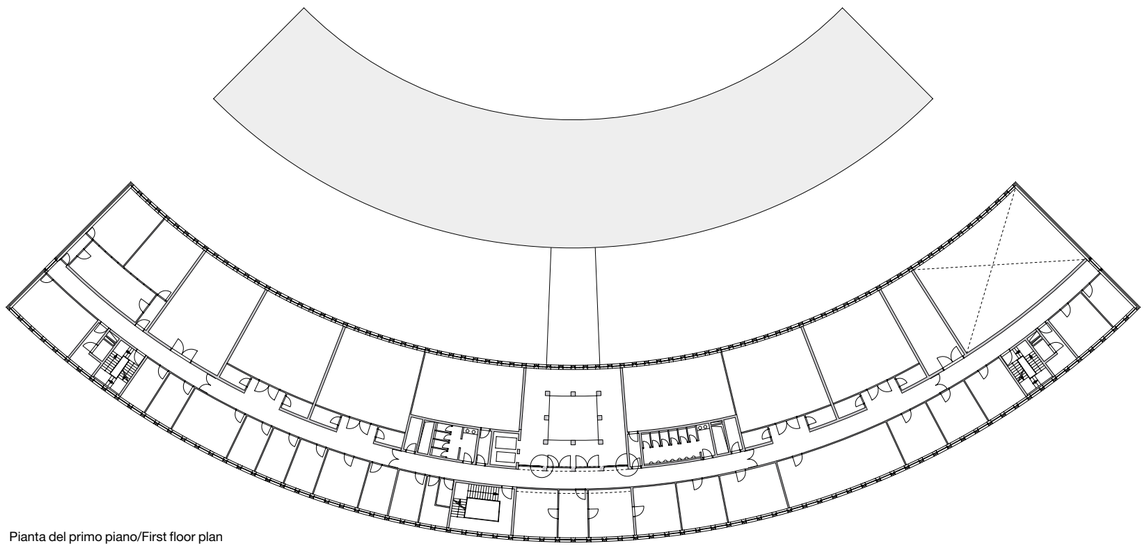
Pianta del piano terra/Ground floor plan

Nello sviluppo del nuovo complesso è esplicita l'analogia con la tipologia dell'anfiteatro. I due corpi di fabbrica ospitano due distinte istituzioni: il maggiore è sede del centro di informatica e tecnologie mediatiche dell'università di Brema, il minore accoglie infrastrutture e servizi per attività imprenditoriali legate al vicino aeroporto

The plan of the new complex is markedly similar to an amphitheatre. The two parts house distinct institutions: the larger one was designed for Bremen University's IT and media technology centre, while the smaller is allocated to infrastructure and services for businesses connected with the nearby airport

tentativo di stabilire una relazione contestuale come a una sfida; l'alternativa è abbandonare tale aspirazione fin dal principio, ossia dimenticare il contesto e creare un mondo indipendente. Il che rappresenta una risposta altrettanto valida alla mancanza di connessioni di un ambiente del genere: a Brema, Ungers ha optato per quest'ultima soluzione. Il complesso è diviso in due edifici paralleli. Il più grande, affacciato sulla strada, è il Zentrum für Informatik und Medientechnologie (ZIMT), che offre spazi per l'insegnamento e la ricerca a circa 800 studenti. Dietro ad esso è ubicato il gemello più piccolo, il Gründerzentrum Airport, che funge da 'incubatore' per nuove società fondate daegli ex allievi del politecnico. Tra i due edifici, uniti al pianterreno da un passaggio pedonale coperto, c'è un vialetto a tre corsie: l'unico segnale di vita urbana – per quanto modesto – nell'intero sito. Ungers è noto per la sua irriducibile fedeltà allo spazio cubico, e tutto quello che progetta si basa sul quadrato. Tuttavia, a Brema ha pensato di fare qualcosa di nuovo: infatti ha scoperto la curva. Il profilo esterno della struttura riflette la curva della strada lungo cui è costruita, e ciò ha offerto la possibilità di tornare al concetto di anfiteatro, quasi di catturare un segmento di circo massimo. La curva finisce così per essere l'elemento che definisce il progetto, tanto che non vi è una singola stanza che sia completamente rettangolare. Entrando nel primo edificio, si incontra un foyer che si sviluppa su tre livelli, e che a prima vista può ricordare l'ampliamento rigorosamente ortogonale della Kunsthalle di Amburgo, realizzato da Ungers nel 1996. È sufficiente però una seconda occhiata per rendersi conto che, man mano che ci si inoltra, lo spazio si restringe leggermente. Sembra tuttavia un peccato che Ungers abbia scelto di non far filtrare la luce del giorno attraverso il tetto, perdendo l'occasione di usare questa geometria per dare al foyer un senso di maggiore ariosità. Con 6.500 metri quadrati su cinque livelli, l'edificio per la ricerca e l'insegnamento supera di oltre tre volte la grandezza della seconda struttura, che ha solo tre piani. Quest'ultima, di conseguenza, è priva del tetto a terrazza che amplia notevolmente la lunghezza interna del quarto piano del fabbricato più grande: e offre una bella vista verso l'aeroporto (ma anche su un posteggio multipiano, stranamente fuori posto). In modo accorto, Ungers ha nascosto gli impianti per il riscaldamento e la ventilazione sotto una tettoia metallica all'ultimo piano: l'edificio risulta così piacevole a vedersi, sia a distanza sia dall'aereo, mentre sulla cima della costruzione è collocata una piccola piattaforma per esperimenti all'aperto. Per la facciata Ungers ha impiegato un solo elemento, il mattone, del tipo noto qui come Bockhorner Klinker. Si tratta di un tipo di laterizio che fa autenticamente e molto chiaramente parte della tradizione costruttiva locale. Ungers lo ha usato in una versione smaltata che offre maggior durata: la sua uniformità fa da complemento a quella delle finestre, che sono di misura identica su ogni facciata e su ogni piano. Ad entrambe





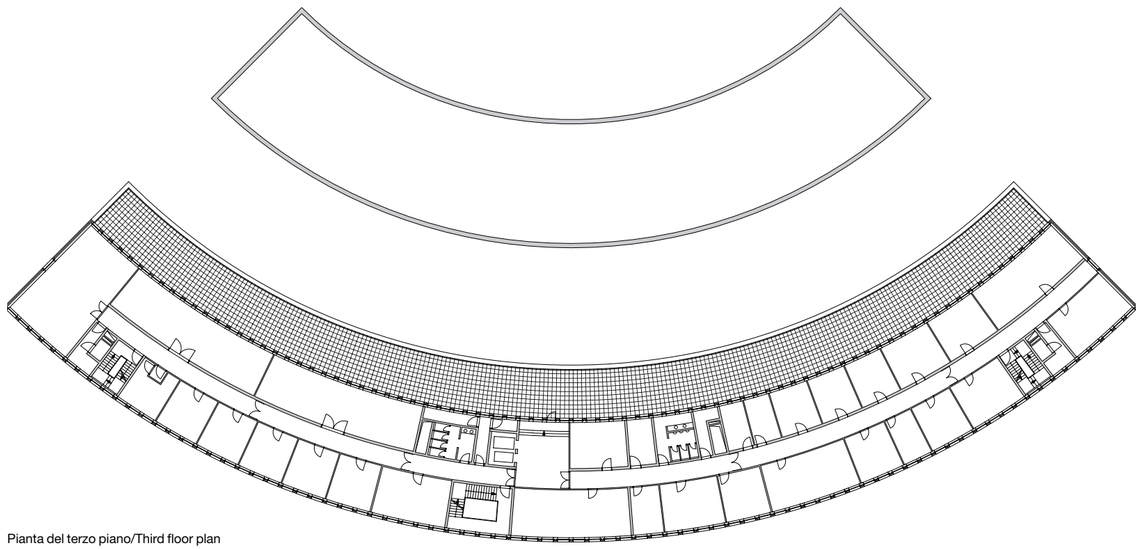
Pianta del primo piano/First floor plan

Il rivestimento delle facciate è in klinker scuro (tipico materiale edilizio locale), che crea anche una omogeneità formale con il contesto (alle pagine precedenti). All'interno, l'ordine classico è espresso con la massima coerenza nell'atrio dell'edificio più alto (in queste pagine)

A local dark engineering brick is used for contextual reasons. This also provides an evenness of form, preceding pages. Inside, the classical order is most forcefully expressed in the atrium of the taller building, these pages

le estremità, i due edifici presentano lati rivestiti con lo stesso tipo di mattone, ma qui ogni piano è accentuato da una fila di mattoni composti verticalmente, per inserire un elemento più espressivo. Nel produrre un edificio tanto imponente, per quanto serio, Ungers ha dato la sua risposta all'ansiosa domanda: "Cosa costituisce l'architettura genuinamente tedesca?".

The architecture of form Why does it seem to be much harder to find convincing contemporary architects in Germany, Europe's largest economy and a culture with a rich architectural history, than it is in significantly smaller countries like Switzerland – which has a population of less than one tenth of its big neighbour? Germans can make cars and fine music, but what about buildings? People wonder whether commissioning Norman Foster to restore the Reichstag was a measure of the self-confidence of a society content to handle a project of such national significance in a truly open-minded way, or rather evidence of the lack of a plausible German architect to do the job. While there is a vibrant younger generation, the scarcely visible profile of established German architects in the international arena strikes one as odd. Most of them, it seems, only work in their own country, rather than join the international flying circus of the perpetually jet-lagged. This may have to do with the fact that German architects, on the whole, need look no further for commissions than their own borders, since there appears to be an adequate pool of readily available clients in Germany.
In a way, Oswald Mathias Ungers is a good example of this phenomenon. All of his realized buildings are in German territory. Even the one project he has completed that is nominally abroad is technically on German soil: the German ambassador's residence in Washington, D.C. Yet Ungers is a clearly distinguished architectural scholar with an international reputation, having held professorships at Cornell and Harvard Universities. His well-publicized obsession with the rationalistic connection of stereometric forms and his conception of architecture as a strictly philosophical affair show that one can indeed gain international recognition without joining the inescapable ranks of architectural wanderers. In an Ungers building, you will never find the inessential. His pursuit of the verity of form rules out the superfluous and frivolous. For Ungers, architecture is a serious matter, and this results in serious buildings. His latest project in Bremen, a complex of two buildings for a branch of the local polytechnic, is no exception. The surroundings do not easily lend themselves to an academic building. The site is situated right next to Bremen's modest airport in a cluster of office buildings and multi-storey parking lots. Part of the reason for putting Ungers' complex there was the easy access it offered to the aerospace companies based in the area. This may not exactly be the middle of nowhere, but it certainly is the middle of somewhere – that is, somewhere that is not really urban. One can find it a stimulating challenge to establish a contextual relationship



Pianta del terzo piano/Third floor plan

Il klinker è disposto in modo da creare una texture sulle facciate e da sottolineare le volumetrie (sopra). L'auditorium è risolto con un linguaggio stringato e semplicità di proporzioni (pagina a fronte, in alto)

Vertical brick courses mark floor levels, above. The auditorium is based on a concise language and simple proportions, opposite top

Progetto/Architect: Oswald Mathias Ungers con/with Stefan Vieths, Stefan Zeltwanger
Committente/Client: P.R. Riggers Baubetreuungsgesellschaft mbH
Strutture/Structural engineering: Zill-Klochinski-Hütter-Scharmann
Ingegneria elettrica/Electrical engineering: Ike Ingenieurgesellschaft für Kommunications-und Energietechnik mbH
Impianti/Services: v+w ingenieurplanung
Studio tecnica del suono/Technical sound research: Bonk-Marie-Hoppmann GbR
Progetto esecutivo/Master project: Ing.-Büro Hippe
Acustica/Acoustics: Heinrich W. Lüdeke, Ingenieurbüro für Studiotechnik und Akustik

when building in such places, or one can abandon this pursuit right from the start: forget context and instead create a self-contained world – which is just as valid an answer to the disconnectedness of such surroundings. Ungers opted for the latter in Bremen. The complex is divided into two buildings that stand parallel to each other. Next to the street, the larger one is the Zentrum für Informatik und Medientechnologie (ZIMT), which provides room for teaching and research for up to 800 students. Behind its big sibling is a smaller block, the Gründerzentrum Airport, an incubator for start-up companies founded by alumni. Between the two blocks, joined at ground level by a small covered walkway, is a tree-lined path. It is the only semblance of urban life on the site, however modest it may be. Ungers is known for his relentless pursuit of the cube – everything he designs is based on the square. Yet in Bremen he has had the courage to do something new: he has discovered the curve. The architecture's outer shape reflects the curve of the road on which it is positioned. This gave Ungers the chance to go back to the idea of an amphitheatre, or to capture a segment of a circus maximus. The curve is the defining element of the project. There is not a single room that is fully rectangular. When you enter the building, you are in a foyer that stretches three levels; at first sight it seems reminiscent of the strictly orthogonal Kunsthalle extension that Ungers did in Hamburg in 1996. But look again and you eventually realize that the foyer actually narrows slightly as you move inside. Unfortunately, Ungers missed the chance of letting in daylight through the roof to capitalize on this geometry and give the foyer an even more spacious feel. With 6,500 square metres on five levels, the research and teaching building is more than three times the size of the incubator building, which has only three stories. Consequently, the latter lacks the roof terrace that grandly extends the length of the inner side of the larger building's fourth floor, providing a good view toward the airport (and a multi-storey parking lot that seems somewhat misplaced). Ungers cleverly hides the heating and ventilation plant under an even metal cover on the top level, which makes the building pleasant to look at from a distance or even flying overhead. On top is a small platform for outdoor experiments. On the facade, Ungers used only one thing: brick. Known as Bockhorner Klinker, it's a brick that forms an authentic, even ubiquitous part of the local building tradition. Ungers uses it in fully dyed form, which gives it more durability. The uniformity of the bricks complements the uniformity of the windows, which are identical in size on each facade and level. At both ends, the two buildings have rectilinear conclusions clad in the same ubiquitous brick. Ungers chose to accentuate each level by putting in a vertical brick course to provide a more expressive element. In producing an imposing, if serious, building, Ungers, in his own way, has produced an answer to the question of what constitutes genuinely German architecture.

Un cuore nuovo per Melbourne

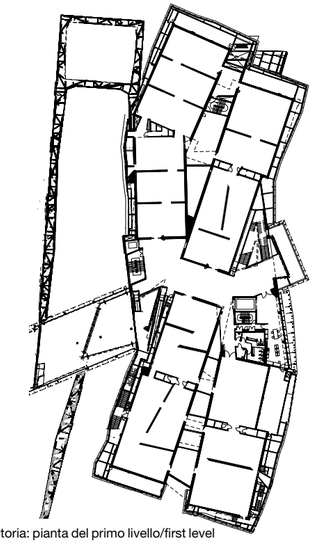
A new heart for Melbourne

Fotografia di/Photography by
John Gollings

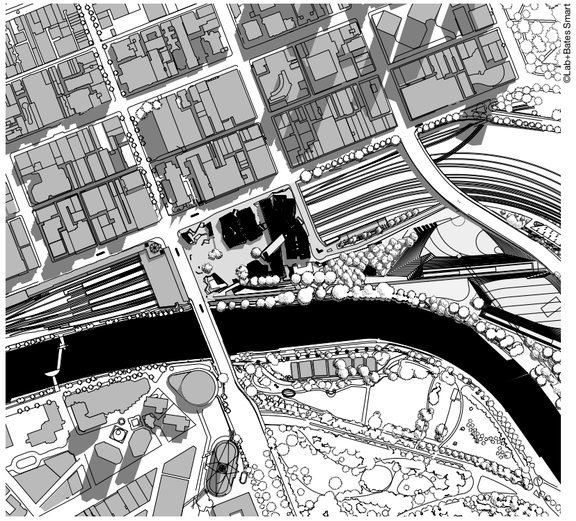
La nuova Federation Square di Lab riunisce due aree urbane attraverso edifici per la cultura e spazi pubblici.
Charles Jencks la colloca tra gli esempi del “Nuovo Paradigma” nell’architettura contemporanea

Federation Square uses cultural buildings and public space to bridge the railway tracks that used to cut the city in two. For Charles Jencks, it is not just an important project for Australia, it is the biggest example yet of a new paradigm in architecture

©Lab+Bates Smart



National Gallery of Victoria: pianta del primo livello/first level



©Lab+Bates Smart

Planimetria generale/Site plan

Fotografia di/Photography by James Service/Lab Architecture studio

Federation Square è l'espressione di un nuovo ordine urbano, per un sito finora senza alcun carattere e che può quindi passare inosservato. Non sarà, questo, semplicemente un nuovo complesso di edifici, ma un nuovo centro destinato alle attività culturali per Melbourne. Realizzando il sogno, da lungo tempo accarezzato, di un grande spazio pubblico di incontro, la piazza darà agli abitanti della città e dello Stato di Victoria un vero centro civico. In un autentico spirito federativo, il progetto prevede zone e attrezzature per attività varie e distinte, un composito complesso in cui sono presenti spazi unici e spazi per la collettività.
Nel quadro di un'architettura coerente ma attenta alle differenze, il progetto ha riunito istituzioni disparate, sottolineandone la diversità attraverso soluzioni diverse, ma conservando una complessiva coerenza formale.
Altra caratteristica importante, ha cercato di realizzare un'isola civica e culturale fondata sul principio della permeabilità, cosicché chi lavora qui, chi passa casualmente, chi viene a visitare il complesso, tutti insomma, possano incontrarsi e interagire senza difficoltà. Federation Square rappresenta infatti una riaffermazione del concetto di interazione, che è proprio nella natura della vita urbana. È l'esatto contrario dell'enclave chiusa dedicata ad attività minuziosamente regolate: è un ambiente pieno di animazione, che rende possibili esperienze intense ed emozionanti. La vita che si svolgerà in Federation Square si integrerà perciò a molte altre attività civiche, culturali e commerciali già presenti in città. Il progetto ha comportato la creazione di una nuova piazza pubblica per Melbourne in grado di accogliere 15.000 persone in un anfiteatro a cielo aperto, circondata da una serie di edifici destinati alla cultura e alle attività commerciali, che complessivamente occupano una superficie di circa 55.000 metri quadrati. Fra questi edifici si contano la Galleria Nazionale dello Stato di Victoria: quella dell'arte australiana; il Centro Australiano per l'Immagine in Movimento, con uffici, studi e gallerie per Cinemedia (una organizzazione statale che si occupa della promozione di film, televisione e nuovi media); la sede di Melbourne della radio-televisione SBS; numerosi caffè, ristoranti, negozi di libri e di musica. Tutto questo su un sito di 3,6 ettari, equivalente a un blocco urbano di Melbourne.
Federation Square vuole essere il nuovo cuore della città, il centro e il punto di riferimento per i suoi abitanti ma anche per i visitatori che provengono dalle regioni circostanti o dall'estero. La piazza è la chiave dell'intero progetto, rende possibili relazioni varie ma puntuali con il contesto urbano preesistente, con il paesaggio circostante e con gli altri edifici in esso presenti. *(Lab Architecture studio)*

Al concorso per la sistemazione dell'area (nella giuria, fra gli altri, Daniel Libeskind) ha vinto il progetto dello studio londinese Lab Architecture, fino ad allora sconosciuto. L' incarico prevedeva la riqualificazione dell'area della linea ferroviaria nel centro di Melbourne (in alto). Per il raccordo dei diversi edifici, sono stati adottati i principi della geometria frattale

Progetto/Architect:
Lab Architecture studio con/with Bates Smart
Facciata e strutture speciali/
Facade and special structures: Atelier One
Strutture/Structural engineering:
Hyder Consulting; Bonacci Group
Impianti/Services: AHW Consulting Engineers
Ingegneria ambientale/
Environmental engineering: Atelier Ten
Sistemi antincendio/Fire engineering: ARUP
Progettazione paesaggistica/Landscape design: Karres en Brands
Controllo costi/Quantity surveyor:
WT Partnership
Grafica/Signage and graphics: Tomato
Illuminotecnica/Lighting:
Lighting Design Partnership
Acustica/Acoustics: Marshall Day Acoustics
Direzione lavori/Building surveyor:
Thomas Nicolas
Programmazione/Programmer:
Tracey Brunstrom + Hammond
Impresa di gestione/
Managing contractor: Multiplex
Committente/Client:
Federation Square Management

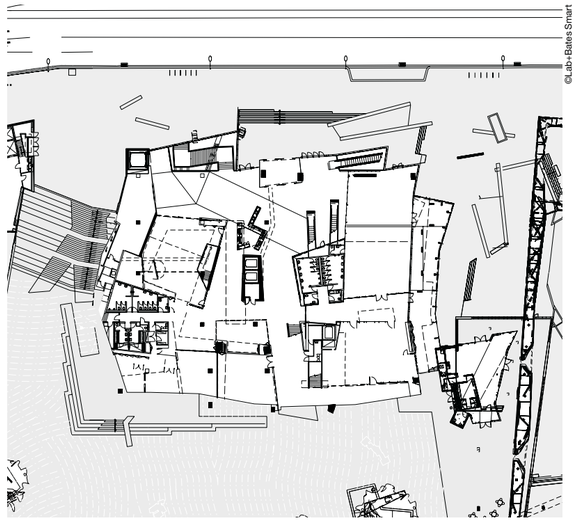
In a competition judged by Daniel Libeskind, among others, the previously unknown Lab Architecture studio from London was selected to carry out a large-scale redevelopment of railway land at the centre of Melbourne. In addition to spanning the tracks, opposite page, Lab used an underlying fractal geometry to unite the individual buildings of the site

Federation Square represents the creation of an urban order on a site that has never before existed. More than just a new set of buildings, Federation Square will be the new centre of cultural activity for Melbourne. Fulfilling the long-held dream of a large, open public gathering space in Melbourne, Federation Square will give the citizens of Victoria an authentic civic destination. In the true spirit of federation, this design brings together distinct elements and activities that form a complex ensemble based upon the collective and the unique.
Within an architecture of difference and coherence, the design has brought together disparate institutions and allowed their true differences to be registered in the developed geometries, while also maintaining a visual and formal coherence across the site. Importantly, the design has also sought to produce a cultural and civic precinct based on permeability, allowing for the interaction of visitors, precinct workers and passers-by. Federation Square is the reaffirmation of the original interactive nature of civic existence. Rather than a closed enclave of controlled and regulated activities, this project creates a network of animated, emotive and enlightening experiences. Federation Square will integrate a broad range of civic, cultural and commercial activities, responding to the vitality and fluidity of daily life. The project for Federation Square demanded the design of a new civic square for Melbourne, capable of accommodating up to 15,000 people in an open-air amphitheatre, with cultural and commercial buildings as part of the precinct. The cultural and commercial facilities combine to provide nearly 55,000 square metres. They include new galleries for the National Gallery of Victoria and the Australian Centre for the Moving Image; offices, studios and galleries for Cinemedia (a state cultural organization promoting film, television and new media) and the Melbourne facilities of SBS radio and television; numerous restaurants and cafés; and a store for books and music. All of this exists on a site of 3.6 hectares, the equivalent to a new city block for Melbourne. The civic plaza of Federation Square has been programmed to provide the new civic heart for Melbourne. The plaza, and Federation Square in general, has been developed as the locus and orientation point for Melbourne residents and for regional and international visitors alike. The civic plaza has been developed to operate as a compound spatial figure, with multiple points of activity and focus. It is a key for the entire project, establishing precise and varying relationships with the acknowledged diverse context of the city and landscape around the site, and for the buildings within it. *(Lab Architecture studio)*

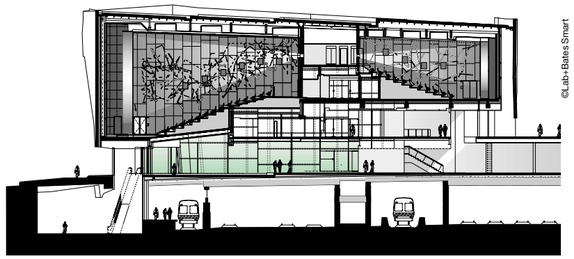
Sotto le alte torri del centro finanziario di Melbourne, Federation Square rappresenta un momento di respiro, uno spazio aperto nel cuore della città al di sopra dei binari della ferrovia

Under the gaze of the high-rise towers of Melbourne's financial district, Federation Square is an injection of open space into the centre of the city

In Federation Square sono raggruppate istituzioni culturali, come, per esempio, il Centro Australiano per l'Immagine in Movimento (a destra), e spazi di uso pubblico, sia interni che a cielo aperto
Federation Square combines cultural institutions such the Australian Centre for the Moving Image, right, with public space, both indoors and out



Australian Centre for the Moving Image: pianta a livello della piazza/ground plaza level



Australian Centre for the Moving Image: sezione sui cinema/section through cinemas

Il "Nuovo Paradigma" Infastidito dal modo di costruire degli anni Sessanta, sempre legato alla moda del momento, Mies van der Rohe ricordava che "non è possibile avere un'architettura nuova ogni lunedì mattina". Faceva così eco alle frecciate di Walter Gropius contro la "architettura seducente", alle invettive di Le Corbusier contro il "Modernismo superficiale" e agli attacchi di Alvar Aalto contro il "purismo disumano e presuntuoso", che "puzza di Hollywood". I pionieri del Modernismo cominciarono a vivere la prima vera crisi all'interno del movimento, dovendosi confrontare con la nuova società dell'informazione, con i virus provenienti dal mondo del business
e, soprattutto, con lo stesso Modernismo. Se ci deve essere un cambiamento significativo – dicevano – occorre che sia qualcosa di più profondo e radicale di un gioco di forme. Per Mies la vera innovazione si sarebbe prodotta nel campo della tecnologia e dell'edilizia; per altri invece il Demone del progresso sarebbe arrivato da un mutamento nella società, nella politica o nella spiritualità. Comunque, quale ne fosse il motore, per essere veramente significativo il cambiamento doveva toccare tutti gli ambiti della cultura. Vista la situazione politica attuale, è evidente che il mondo è ancora in gran parte impantanato nei modelli e nei paradigmi del diciannovesimo secolo. Eppure nella scienza, nella tecnologia, e anche nella cultura architettonica, si notano movimenti aperti alla speranza, che fanno presagire un cambiamento più profondo e importante.
Naturalmente, come in tutti i cambiamenti, ci sono dei lati oscuri, ma si intravede una svolta positiva, legata alla profonda trasformazione in atto nelle scienze e che ritengo coinvolgerà presto altri aspetti dell'esistenza.
Le nuove scienze della complessità – i frattali, le dinamiche non lineari, la nuova cosmologia, i sistemi che si auto-organizzano – sono presagi reali di mutamento. Siamo passati da una visione meccanicistica dell'universo a una visione di auto-organizzazione a tutti i livelli, dall'atomo alla galassia. Illuminata dal computer, questa nuova visione del mondo va di pari passo con le trasformazioni che si stanno verificando in architettura.
Sono parecchi gli edifici chiave – come quelli di Frank Gehry, Peter Eisenman e Daniel Libeskind – che si possono portare a sostegno di questa affermazione, e ci sono molte altre opere che si possono collocare nell'ambito del Nuovo Paradigma. Opere create da architetti olandesi, non solo Koolhaas, ma anche Ben van Berkel e MVRDV; o austriaci, come Coop Himme(l)blau; in Inghilterra, da architetti che provengono dall'high-tech, come Norman Foster; o che vi si sono opposti, come Will Alsop. Anche loro, oltre a quelli che hanno flirtato con la decostruzione come Zaha Hadid, Eric Owen Moss, Morphosis, seguono oggi, almeno parzialmente, questa filosofia. In Australia, il gruppo Ashton Raggatt MacDougall da molti anni sta scavando questo terreno. Un altro gruppo, LAB, ha appena completato un'opera importante, che rientra nel nuovo movimento: Federation Square a Melbourne. Presto saranno abbastanza numerosi gli edifici di questo genere, e si potrà capire se si tratta di qualcosa di più di una moda passeggera. Il linguaggio che ne emerge varia dai 'blob' più grossolani alle più eleganti forme a onda, dai frastagliati frattali ai più impersonali datascapes, e sfida i vecchi linguaggi della classicità e del Modernismo facendo intravedere che un nuovo ordine urbano è possibile, un ordine più vicino ai sempre mutevoli modelli della natura. All'inizio questo linguaggio può non piacere: ma in un secondo momento si fa più interessante, più in sintonia con le capacità di percezione dell'uomo di quanto sia l'incessante riproduzione di colonnati e curtain walls.
La pluralità degli stili è importantissima, poiché testimonia un'attenzione al pluralismo crescente nelle città globali. Il pluralismo porta allo scontro, all'accettazione e all'inclusione di gusti opposti e di obiettivi compositi. Il purismo modernista, anche il purismo un po' presuntuoso che Alvar Aalto condannava, non sa gestire efficacemente questa realtà.
Gli obiettivi del Nuovo Paradigma sono tuttavia più ampi delle idee scientifiche e politiche che ne sono alla base, o del computer che permette di concepirlo e costruirlo in modo economicamente corretto. Si tratta di un vero e proprio mutamento nella visione del mondo, secondo cui natura e cultura hanno origine nella storia dell'universo tracciata dalla cosmologia degli ultimi trent'anni. Nella cultura globale dello scontro, questa storia fornisce un'iconografia possibile, che trascende gli interessi nazionali e di parte. Alcuni architetti cercano modi che vadano oltre il neutro minimalismo, e spesso si orientano verso un'iconografia organica o cosmica, che concepisce la pianificazione delle città alla stregua di un paesaggio.
La maggior parte dei fenomeni esistenti in natura – le galassie, lo sviluppo degli embrioni, i battiti del cuore, le onde cerebrali – si evolvono con variazioni minime. A questo pensiero è stato finalmente dato un fondamento scientifico dallo studioso di informatica Benoit Mandelbrot, che nel 1977 ha scritto il polemico trattato *The Fractal Geometry of Nature*. Ci sono voluti più di dieci anni perché gli architetti assimilassero queste idee e le trasferissero nell'edilizia progettata al computer. Negli anni Novanta, esse hanno portato alla speranza di un nuovo ordine urbano che riflette sempre se stesso e si evolve con lentezza: un ordine più sensuale e sorprendente della pura e semplice

duplicazione di elementi identici.
L'uomo trae piacere dalla percezione dei frattali, dagli stimoli che variano di poco. La continua ripetizione, invece, immiserisce la tavolozza, come si vede quando i progettisti sfruttano e moltiplicano una buona idea fino all'esaurimento. Si pensi all'aeroporto di Kansai, di Renzo Piano, dove la forma aerodinamica, molto bella e interessante, spinta avanti per un miglio diventa tediosamente squadrata. Gli architetti che usano i frattali, come Libeskind, ARM e Morphosis, nelle loro opere regalano invece vere e proprie pause nell'ambito delle forme da loro usate abitualmente.
A Melbourne il gruppo LAB, che ha lavorato con Bates Smart al progetto di Federation Square, è già andato oltre questi primi esperimenti e ha ulteriormente affinato il suo linguaggio. Anche il parziale passaggio di Norman Foster da un linguaggio cartesiano a un linguaggio 'blob' segna un punto di svolta verso il Nuovo Paradigma nella pratica corrente degli studi di architettura. Quando il nuovo Guggenheim di Gehry fu inaugurato a Bilbao, nel 1997, il mondo dell'architettura comprese che era nato un nuovo tipo di edificio e che bisognava ormai superare certi modelli. Questo edificio, diventato landmark (termine che può sostituire ciò che una volta si chiamava monumento), ha ricucito l'ex città industriale di Bilbao con il suo intorno – fiume, treni, automobili, ponti e

La stazione radio-televisiva SBS di Melbourne (in alto) e i nuovi edifici della Galleria Nazionale dello Stato di Victoria sono collegati da un giardino d'inverno (sopra)

Melbourne's SBS radio and TV station, top, and the new buildings for the National Gallery of Victoria are linked by a winter garden, above

montagne – e ha il dono di riflettere gli umori della natura, i minimi cambiamenti dell'atmosfera, della luce, della pioggia. Inoltre, le sue forme suggestive ed enigmatiche si legano da un lato al contesto naturale, dall'altro esprimono il ruolo centrale del museo nella cultura globale.
Nelle mani di Gehry, il significante enigmatico funziona egregiamente, perché egli lavora molto sugli aspetti plastici della forma e della luce e adotta metafore multiple che si collegano, anche se liberamente, al ruolo dell'edificio. Così, nella sua Disney Concert Hall, le sfumature della musica e la vivacità della cultura sono state rese con forme a petalo che si scontrano con metafore navali, con immagini sinfoniche. Sono significanti plurivalenti, in cerca di un'interpretazione aperta, legata alla funzione dell'edificio, al sito e al linguaggio di una particolare architettura. L'idea dell'opera d'arte 'aperta' è nell'aria da quando, negli anni Sessanta, Umberto Eco l'ha indicata come risposta e proposta degli artisti e degli scrittori.
Oggi, per ragioni sociali, l'idea è riemersa pienamente in architettura. Il monumento si è trasformato in landmark, e gli architetti, perduta ormai o lasciata da parte l'iconografia più convenzionale, sperano di trovare nuove metafore che colpiscano e siano fonte di piacere, anche se non collegate a nessuna ideologia specifica.
Ancora una volta, questa ricerca è aiutata dal computer. Tutte le linee curve degli edifici di Gehry sono prodotte con il computer, e il loro costo è di poco superiore a quello di strutture ottenute con la ripetizione pedissequa di elementi uguali. Mentre Gehry ammette candidamente di non saper neppure come si accenda un computer e usa la macchina per perfezionare e realizzare forme trattate come sculture, gli architetti più giovani contano invece sugli aspetti 'generativi' della rivoluzione digitale. Gli olandesi, in particolare MVRDV, costruiscono "paesaggi di dati" partendo da assunti diversi, lasciando quindi al computer il compito di trarre e definire i risultati, che sono poi

La struttura reticolare in vetro e acciaio crea dei giochi d'ombra geometrici sulla facciata della Galleria Nazionale dello Stato di Victoria

The glass and steel reticular structure creates a geometric pattern of light and shade on the front of the National Gallery of Victoria

trasformati in progetti e presentati provocatoriamente alla stampa, al pubblico e ai politici. In *Metacity/Datatown*, il libro pubblicato da MVRDV nel 1999, sono messe a confronto società alternative: l'Olanda, quasi fosse una Los Angeles di consumatori accaniti, è contrapposta all'idea di un Paese di vegetariani frugali e parsimoniosi. Nel libro, inoltre, le implicazioni di queste scelte vengono esagerate e trasformate in ironica e democratica poesia.
Democratica, perché i 'dati' sono il risultato di leggi della collettività, di codici costruttivi, di scelte ampiamente discusse e dibattute. Ironica, perché queste diverse forze sono in conflitto fra loro e spesso si contraddicono, producendo risultati bizzarri. Poetica, perché le conclusioni sono presentate in accostamenti vivaci ed eleganti.
Ciò è vero anche per un altro importante aspetto del Nuovo Paradigma: il sorgere della 'landform', la geomorfologia come tipologia edilizia, e la forma a onda, correlata alla precedente e organizzata intorno a un nuovo linguaggio di singolari poli di attrazione. Ha cominciato Peter Eisenman con la forma del suo Aronoff Center di Cincinnati, uno 'staccato' che oscilla attorno a una insolita sequenza di V capovolte e di zigzag. In parte sembra il tracciato di movimenti tellurici, una metafora della terra vista in costante movimento, non della terra ferma che siamo abituati a considerare come un dato di fatto. In questa architettura la materia vive a una scala gigantesca. La Città della Cultura, che Eisenman sta costruendo a Santiago de Compostela, è un'altra 'landform' a onda, che riprende il paesaggio circostante e altre forme, altre metafore, come per esempio la Coquille Saint-Jacques (la conchiglia del pellegrino) simbolo della città, e il suo nucleo medioevale.
Poi c'è la 'landform' del già menzionato gruppo LAB, quella di Enric Miralles ad Alicante, e quelle di Ben van Berkel, in corso di costruzione: insomma, una decina di aree artificiali di nuova formazione che costituiscono una tipologia urbana davvero originale. L'opera che però ha inscritto questa forma nella carta mondiale dell'architettura è il Terminal portuale di Yokohama, progettato da Foreign Office Architects nel 1995 e completato poco prima della fine dei Campionati Mondiali di calcio del 2002.
Credo sia compito degli architetti assumersi la responsabilità dei significati, sia pubblici che esoterici, di un edificio di uso collettivo, enigmatico o no: è un compito particolarmente difficile in una cultura globale, in cui non esiste un sistema di valori comune e da tutti condiviso. La tentazione è quella di nascondersi dietro le ragioni sociali e tecniche, di usare argomenti all'apparenza definitivi per eliminare i simboli. Forse l'unico architetto del nuovo corso che accolga sia le istanze spirituali più alte sia il simbolismo è Daniel Libeskind. Egli rivendica sempre per l'architetto la necessità di agire sul piano culturale come su quello delle emozioni, e non ha paura di confrontarsi con i temi del significato del nichilismo, che altri evitano. Forse nei suoi progetti ricorrono troppo spesso alcuni elementi di specifico linguaggio, come accade anche in Gehry, ma non si può non dargli atto di un grande coraggio nell'affrontare i temi più importanti del nostro mondo attuale: la crisi dello spirito e la perdita di una metafisica comune. Molti – e fra loro alcuni filosofi – obiettano che nell'era della globalità questa perdita è inevitabile e permanente. Altri filosofi, come Mary Midgely, replicano che stanno emergendo nuovi concetti degni di fiducia, come quello della terra come Gaia, un sistema che si auto-regola. Questa metafora di un pianeta dinamico, che si accorda sull'esperienza, sul feedback, è entrata a far parte del nuovo corso nel campo della scienza: ma resta da dimostrare che gli architetti stiano davvero elaborando un nuovo mondo di immagini collegato a Gaia.
Personalmente ritengo che la storia futura dell'Universo diventerà una forma di metafisica in cui tutti crederanno. Non è ancora una religione, e forse non lo diventerà mai, ma è certamente qualcosa di più di un passatempo da astrofisici. È un punto di riferimento per il futuro e per la ricerca di una corrispondente iconologia e della relativa iconografia.

I principi della geometria frattale usati per l'intelaiatura d'acciaio delle grandi pareti vetrate sono gli stessi che governano il disegno dei rivestimenti esterni di pietra

Lab based the geometry of the steel for the large-scale glazing on a version of the fractal system for the external stone cladding

Ciò nonostante, vale la pena di porsi la domanda se in architettura il Nuovo Paradigma esista. La mia opinione è che le scienze della complessità sono alla base della nascita di un Nuovo Paradigma architettonico, al pari del computer, ma ciò che ancora non si vede apparire è un codice morale che regoli tutto questo. La risposta è complessa e composita. Come ha scritto Nikolaus Pevsner a proposito del Modernismo nell'Inghilterra del diciannovesimo secolo, poche rondini non fanno primavera: ma un vento diverso scuote oggi l'architettura, forse è l'inizio di un mutamento, nella teoria come nella pratica.

A new heart for Melbourne Fed up with the fashion-mad building of the 1960s, Mies van der Rohe allegedly complained that 'you can't have a new architecture every Monday morning'. He was echoing the jibes of Walter Gropius against 'playboy architecture', Le Corbusier's diatribes against 'superficial modernism' and Alvar Aalto's attack on 'inhuman dandy purism' that 'smells of Hollywood'. The modernist pioneers were facing their first real destructive crisis from within their movement, confronting the new information society, its virus of commercialism and, above all, modernism itself. If there were to be significant change, they argued, then it should reflect something deeper than formal play. For Mies that would be real innovation in technology and construction, while for the others the demon of progress could be a shift in society, politics or spirituality.
Whatever the engine of change, it had to affect all areas of culture to be significant.
Given the present state of politics, it is clear that most of the world is still mired in the paradigm of the 19th century. And yet there are stirrings in science and technology – as well as architectural culture – that point in a more hopeful direction, presaging deeper change. As with all shifts, there is a dark side. Nevertheless, one can see a positive turn that relates to a deep transformation occurring in the sciences, and I believe this will soon permeate other areas of life. The new sciences of complexity – fractals, nonlinear dynamics, the new cosmology, self-organizing systems – are real harbingers of change. We have moved from a mechanistic view of the universe to one that is self-organizing at all levels, from the atom to the galaxy. Illuminated by the computer, this new worldview is paralleled by transformations now occurring in architecture.
Several key buildings – those by Frank Gehry, Peter Eisenman, and Daniel Libeskind – demonstrate this promise. There is also a vast amount of other work on the outskirts of the new paradigm being created by Dutch architects, not just Koolhaas but also Ben van Berkel and MVRDV; by Coop Himme(l)blau in Austria; by those who have moved on from high-tech in England, such as Norman Foster; or by those who have resisted it, like Will Alsop. These architects, along with those who flirted with deconstruction – Zaha Hadid, Eric Owen Moss, Morphosis – also take on parts of the philosophy. In Australia, Ashton Raggatt MacDougall has been mining similar territory for many years, and another group, LAB, has just completed a seminal work of the new movement, Melbourne's Federation Square. Soon there will be enough buildings to see if all this is more than a fad or a change of style. The emergent grammar varies from ungainly blobs to elegant wave forms, from jagged fractals to impersonal datascapes. It challenges the old languages of classicism and reductive modernism with the idea that a new urban order is possible, one closer to the ever-varying patterns of nature. One may not like it at first, but on second glance it may turn out to be more interesting, more in tune with perception than the incessant repetition of colonnades, curtain walls and blank walls.
The plurality of styles is crucial, reflecting an underlying concern for the increasing pluralism of global cities. Pluralism leads to conflict, the inclusion of opposite tastes and composite goals. Modernist purity, even the dandy purism that Aalto condemned, cannot handle this reality very well. But the goals of the new paradigm are wider than the science

Gli spazi di circolazione all'interno della Galleria Nazionale (a sinistra e sopra) sono una sequenza di scenografici 'crepacci' che affondano nella costruzione

The circulation spaces within the National Gallery of Victoria, left and above, are a sequence of dramatic canyons plunging through the building

and politics that support it or the computer that allows it to be conceived and built economically. This is a shift in worldview that sees nature and culture as growing out of the narrative of the universe, a story that has only recently been sketched by the new cosmology in the last 30 years. In a global culture of conflict, this narrative provides a possible iconography that transcends national and sectarian interests. Those architects looking for a way beyond neutral minimalism often focus on an organic or cosmic iconography, one that conceives urbanism as a type of landscape. Most of nature – galaxies, developing embryos, heartbeats and brain waves – grows and changes with minor variations. This insight was finally given a scientific foundation by the computer scientist Benoit Mandelbrot, who wrote his polemical treatise *The Fractal Geometry of Nature* in 1977. It took more than a decade before the idea was assimilated by architects and translated into computer production for building. But by the 1990s, it had led to the promise of a new urban order that is always self-reflexive and always evolving slowly, an order more sensuous and surprising than the duplication of identical elements. Perception delights in fractals, in a slightly varying stimulus. Endless repetition dulls the palette, as designers show when they multiply a good idea to exhaustion. Think of Renzo Piano's beautiful Kansai airport: the same interesting airfoil shape extruded for a mile until it becomes boredom squared. By contrast, architects who use fractals, such as Libeskind, ARM and Morphosis, literally give us a break from their standard forms. In Melbourne, LAB, working with Bates Smart on the Federation Square project, has already pushed beyond these first experiments and refined the grammar.

Norman Foster's partial shift from a Cartesian to blob grammar marks a turn of mainstream practice toward the new paradigm. When Gehry's new Guggenheim opened in Bilbao in 1997, architects realized that a new kind of building type had emerged and that there was a standard to surpass. His landmark building (a telling euphemism for what used to be called a monument) pulls this former industrial city and its environs together – river, trains, cars, bridges and mountains – and reflects the shifting moods of nature, the slightest change in sunlight or rain. Most importantly, its forms are suggestive and enigmatic in ways that relate both to the natural context and the central role of the museum in a global culture. The enigmatic signifier in the hands of Gehry can work well, because he labours over the sculptural aspects of the form and light and adopts multiple metaphors that relate, albeit loosely, to the building's role. Thus in his Disney Concert Hall, the overtones of music and cultural brio

I direttori delle gallerie hanno insistito perché la struttura degli spazi interni seguisse il criterio tradizionale dell'ortogonalità

were interpreted with clashing petal forms, ship metaphors and symphonic images. They are multivalent signifiers in search of an open interpretation, one related to the building's function, the site and the language of the particular architecture. The idea of the 'open work' of art has been in the air since Umberto Eco proposed it as a typical response of artists and writers in the 1960s. Now, for social reasons, it has emerged more fully into architectural view. As the monument has mutated into the landmark building, as architects have lost most conventional iconography, they now hope to find emergent metaphors that amaze and delight yet are not specific to any ideology. Again, this search is aided by computer: all of Gehry's curved buildings are produced this way, and at only little more expense than if they had been constructed from repetitive boxes. While he candidly admits he doesn't even know how to switch on a computer and uses the machine to perfect and manufacture forms worked out sculpturally, younger architects exploit the generative aspects of the digital revolution. Dutch architects, in particular MVRDV, construct datascapes based on different assumptions and then allow the computer to model various results around each one. These are then turned into designs and presented polemically to the press, the public and politicians. Alternative societies are contrasted in their 1999

Metacity/Datatown, in which Holland as a high-consumption Los Angeles is opposed to a country of thrifty vegetarians. The built implications of these choices are then exaggerated and turned into an ironic, democratic poetry. It is democratic because the data is a result of collective laws, building codes, straw poles and debated choice; it is ironic because these various forces conflict and often contradict each other, producing bizarre results; and it is poetic because the consequences are presented in deadpan, colourful juxtaposition.

The same is true of another important feature of the new paradigm, the emergence of the landform as a building type and its correlate, the wave form organized around a new grammar of strange attractors. Peter Eisenman led the way with his Aronoff Center in Cincinnati, a staccato landform that oscillates around a strange attractor of chevrons and zigzags. It looks in part like the jiggling of tectonic plates, an earthquake, the basic metaphor of the earth as constantly shifting ground rather than the terra firma we normally assume. Matter comes alive in this architecture at a gigantic scale. His City of Culture in Santiago de Compostela, now under construction, is another undulating landform that picks up the surrounding landscape as well as other generating metaphors, the local emblem of the coquille Saint Jacques and the adjacent medieval city.

At the insistence of the curators, the gallery's interior allows for conventional orthogonal spaces

Coop Himme(l)blau, like Morphosis and Hadid, has won several recent competitions with wave-like landforms – the schemes for a museum in Lyon and a BMW centre in Germany. Then there is the LAB landform already mentioned, the one built by Enric Miralles in Alicante and those of Ben van Berkel underway. These ten or so artificial grounds really do constitute an emergent urban type, but the one that really put it on the architectural map was FOA's Yokohama Port Terminal, designed in 1995 and finished just before the end of the 2002 soccer World Cup. I believe it is the job of architects to take responsibility for the public and esoteric meanings of a civic building, whether enigmatic or not, but this is an especially difficult task in a global culture without a shared value system. The temptation is to hide behind social and technical requirements, to use supposed determinants to suppress symbolism. Perhaps the only architect of the new paradigm who admits to both larger spiritual concerns and public symbolism is Daniel Libeskind. He continually invokes the cultural and emotional plane of expression as the duty of the architect, and he is not afraid of facing up to fundamental issues of meaning and nihilism that silence other designers. Perhaps, like Gehry, some of his expressive grammar is too often repeated across projects, but one has to applaud his courage in confronting a major problem of the moment: spiritual crisis and the loss of a shared metaphysics. Many people, and some philosophers, would say this deprivation in the global age is inevitable and permanent. Yet other philosophers, notably Mary Midgely, argue that new credible public concepts have emerged, such as the notion of the earth as a self-regulating system, Gaia. The metaphor of a dynamic planet tuning itself through feedback is, of course, one of the insights of the new paradigm in science, but whether architects come up with a public iconography based on Gaia remains to be seen. My belief is that the universe story will become a shared metaphysics. It is not yet a public religion, and may never become one, but it is still more than a diverting pastime of astrophysics. It is the orientation point for the future, in search of a corresponding iconology.

In spite of these problems, the question of whether the new paradigm exists in architecture is worth asking. My view is that the sciences of complexity underlie the emergence of a new architectural paradigm as much as does the computer, while an informing morality has yet to emerge. The answer is mixed. As Nikolaus Pevsner wrote concerning the paradigm of modernism in 19th-century Britain, seven swallows do not necessarily a summer make. But a wind is stirring architecture, and at least it is the beginning of a shift in theory and practice.

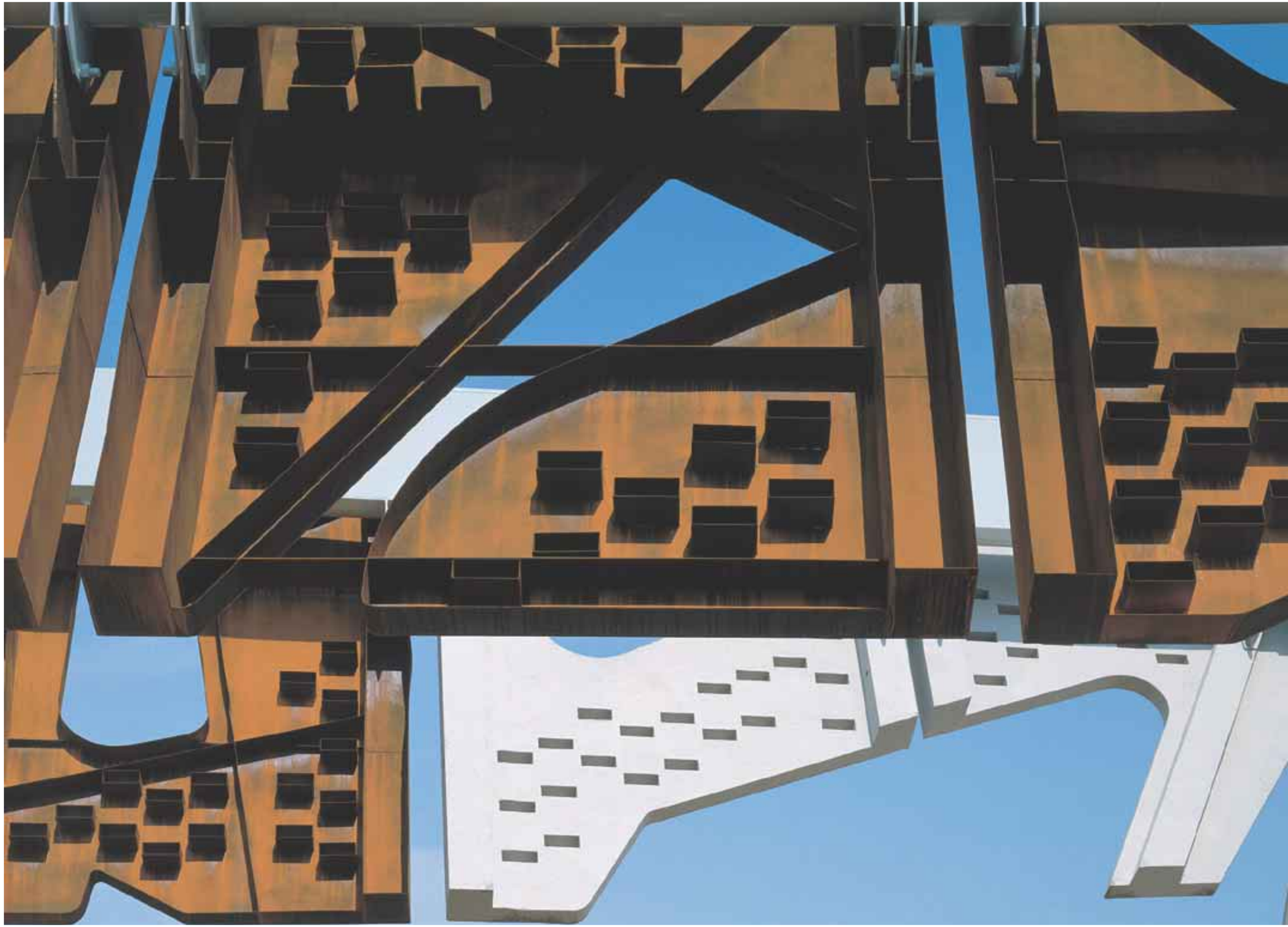
Cosa fare di un parco

Sulla scia della fama di Enric Miralles come inventore di spazi pubblici per Barcellona, il Parco dei Colori (postumo) conferma la sua grande energia creativa e la fede nella collaborazione con le comunità urbane.
Testo di Pernilla Magnusson

Enric Miralles' new park on the edge of Barcelona, completed posthumously, is a reminder of his creative energy and his determination to work with local communities.
Text by Pernilla Magnusson

Fotografia di/Photography by Duccio Malagamba

A new kind of park

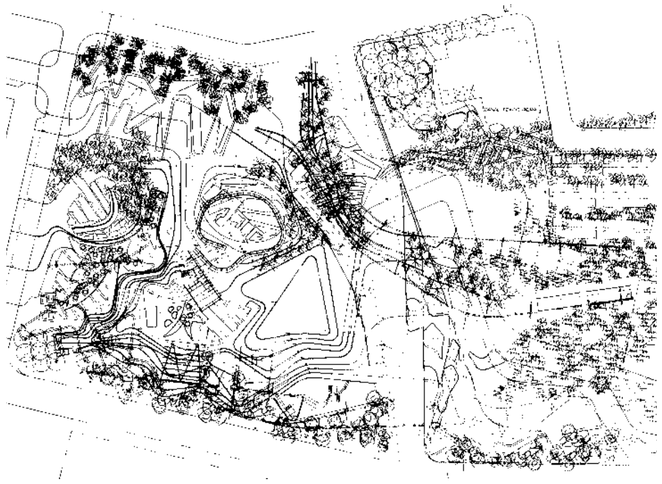


I politici locali spagnoli, sempre in cerca di voti, sono anche sempre entusiasticamente d'accordo nel servirsi degli interventi di rinnovo urbano come mezzo di promozione personale: e si danno molto da fare, per ottenere dai governi di Madrid e di Bruxelles quanti più contributi possibili per le loro città. La ricetta è la stessa, da Barcellona a Bilbao, da Valencia a Santiago de Compostela. Sono però le dimensioni della città che alla fine determinano l'entità dei fondi concessi e la scala dell'intervento: tutti gli altri aspetti vengono decisi in base alla valutazione delle singole comunità.
Dopo avere operato con successo su aree ai bordi dei nuclei urbani, nel 1994 il compianto Enric Miralles e la sua partner Benedetta Tagliabue ricevettero l'incarico di progettare la riqualificazione di una parte periferica di Mollet del Vallés, città-dormitorio non molto attraente della cintura industriale di Barcellona, a una decina di chilometri in direzione nord-est.
I lavori sono durati sette anni e il risultato è il Parco dei Colori.
"Voglio fare un parco che la gente possa mangiare": si dice che questa sia stata la frase pronunciata da Miralles, con il suo tipico, appassionato entusiasmo, quando si mise a progettare l'opera. Che la frase sia vera o inventata poco importa: certo è che in alcuni schizzi iniziali si vede una specie di mappa figurata, in cui le diverse situazioni quotidiane sono rappresentate in modo scherzoso, come forme colorate simili a grandi frutti. Benedetta Tagliabue, coautore del progetto, ricorda l'influenza che in questa fase ebbe un disegno della serie *China* di David Hockney, racconto di un viaggio immaginario dell'artista.
Il parco di Mollet – che inizialmente comprendeva un edificio da adibire a centro sociale e un'area giochi per i bambini – occupa una superficie di circa 10.000 metri quadrati che era solo un'anonima distesa di terreno, fra il quartiere residenziale di Santa Rosa e quello di Plana Lledó. La mancanza di qualsiasi elemento che le potesse dare carattere ha reso necessario un intervento radicale di ridefinizione: l'adozione di una nuova serie di codici urbani ha contribuito a trasformarla da luogo marginale ad area di uso pubblico, in grado di soddisfare le grandi aspettative della popolazione residente. Nelle ambizioni della comunità locale è sempre stato presente un concetto-guida: creare un "paesaggio sociale", ossia riconfigurare l'area per farla diventare un luogo d'incontro e un palcoscenico per le attività collettive.
Anche se il Parco dei Colori offre la possibilità di approcci vari e diversi, a seconda del punto dal quale si arriva, si ha in ogni caso l'impressione di addentrarsi in un luogo irreale e fantastico. Che il visitatore entri da ovest e scenda nel parco, percorrendone via via i diversi livelli, o che entri da est e scopra il parco poco a poco, attraverso gli alberi, i suoi passi sono sempre guidati dal paesaggio: fisso, come congelato.
Questa configurazione artificiale rialza sopra la quota del terreno l'area in origine destinata al centro sociale (nell'angolo nord del sito) creando un percorso che serpeggia nel parco e definisce vari spazi per le attività o la sosta. A mezza strada, lungo il perimetro, la vista si apre in una 'balconata' e poi gira verso un'ampia rampa di accesso al parco. È da questo punto, con un giardino che si dispiega ai suoi piedi, che al visitatore torna spontanea alla mente una domanda del tempo dell'infanzia: "Vieni a giocare?".
Subito sotto, una gradinata sale nell'aria, sopra il pavimento multicolore del teatro all'aperto. Una serie di schermi sostenuti da pilastri gira tutt'attorno al teatro e poi s'inoltra nel parco. Filtrando delicatamente attraverso questi schermi, la luce crea zone d'ombra e di sole che mutano continuamente, e individua i punti in cui si possono svolgere attività nelle varie ore del giorno e nelle diverse stagioni dell'anno.
Con il cimitero di Igualada, Miralles si era cimentato con il tema di "come condizioni diverse di tempo possano essere espresse dalla forma". Anche la forma rivoluzionaria del Parco dei Colori dà al visitatore l'impressione di muoversi in uno spazio senza tempo. Questa somiglianza, questa interrelazione fra i progetti di Miralles consente di situare il progetto in un contesto più ampio. Il Parco dei Colori è un'autentica vetrina delle diverse forme e dei diversi concetti del tempo e del suo scorrere, ingegnosamente risolti con l'idea di un luogo "in cui piove ogni mattina": un'idea suggerita dalle tracce d'acqua lasciate dai getti discontinui delle fontane. Le loro vasche dalle forme arrotondate, rivestite di ceramica blu, occhieggiano fra gli alberi come piccole pozze di acqua pietrificata.
La finezza delle allusioni poetiche allo scorrere del tempo contrasta con la deliberata 'goffaggine' dell'arredo. Come il ricordo di un sogno bellissimo o di un viaggio indimenticabile trae il suo incanto dal susseguirsi degli eventi, così il fascino del parco non è dovuto ai singoli oggetti. È il disegno generale che provoca il visitatore e lo impegna in un gioco divertente di scale e di dettagli: facendolo sentire o troppo piccolo, quando è seduto su una panca con i piedi penzoloni, o troppo grande, quando si avvicina a uno dei lampioni, bassi e tarchiati come gnomi. In tutto il parco la vegetazione è trattata come un elemento strutturale. Raggruppati per specie, quasi fossero piccole foreste artificiali, gli alberi contribuiscono a formare gli elementi di separazione fra le varie aree funzionali: i gelsi sono allineati lungo il terreno di gioco dei bambini, sulla 'balconata'; i salici circondano le fontane, in basso; e gli eucalipti seguono la linea del perimetro.
Come nelle opere di Antoni Gaudí e di José Maria Jujol, la contaminazione semantica fra naturale (la vegetazione) e artificiale (l'arredo) produce un "paese della fantasia", che a volte può risultare anche un po' fastidioso. È un sogno, ma il sogno di chi? Nel Parco dei Colori Miralles ha insistito sul ruolo importante che il continuo dialogo con il quartiere ha avuto nell'evoluzione del progetto. Il carattere festoso del parco nasce dalla sua "topografia sociale": un modo per superare le deficienze che il sito presentava all'origine e soddisfare l'esigenza di avere a disposizione un luogo pubblico di incontro e aggregazione.
Ho visitato il parco la sera dell'inaugurazione: una calda e buia sera di luglio, con la gente che si godeva lo spettacolo dei Fura dels Baus. Si era creata un'atmosfera un po' da Medioevo: c'era un fuoco, e attraverso le fiamme si scorgeva l'immagine di una gigantesca donna metallica che faceva l'amore con il parco, mentre gli attori, sospesi in aria per mezzo di gru, le saltellavano attorno come lucciole in amore, contro uno sfarfallio di luce che proveniva da enormi proiettori. Gli elementi principali dello spettacolo – messaggi contraddittori, giustapposizioni di tempo, giochi di scala – riflettevano lo spirito del progetto. Nel buio gli spettatori non abituati a questo nuovo paesaggio, sospinti dalla folla, incespicavano continuamente l'uno nell'altro: ma neppure qualche piccolo incidente ha sminuito l'eccitazione del momento.
Quando sono ritornata, un anno e mezzo dopo, in una grigia mattina di dicembre, ero curioso di vedere come si comportava il parco "lasciato a se stesso". Un ettaro non è una grande superficie per una struttura di questo genere: tuttavia, anche se in quel momento succedevano parecchie cose – un gruppo di pensionati che giocavano alle bocce, bambini che ruzzolavano nella zona loro riservata, due ragazze che avevano improvvisato una colazione, una coppia di pattinatori che volteggiava nel teatro all'aperto, una famiglia che portava a spasso il cane –, il parco non sembrava affollato.
C'è abbastanza spazio perché "ognuno possa marcare il proprio territorio", come avrebbero detto gli Smithson: eppure ognuno è sempre in grado di vedere ciò che fa l'altro. La combinazione di materiali dalle diverse texture (cemento colorato, mattone, ceramica, acciaio e legno), e le luci e le ombre continuamente cangianti rendono il parco iridescente e imprevedibile, fino negli angoli più remoti. Si può scoprirlo passo passo, come una gustosa metafora dei molteplici aspetti della città, oppure farne l'esperienza tutto intero, dall'alto delle gradinate del teatro.
Insomma, il Parco dei Colori non offre una lettura logica e coerente, bensì una lettura che nasce da un numero infinito di possibili 'incidenti', ciascuno con un suo significato specifico,

Miralles e Tagliabue hanno creato nel Parco dei Colori una topografia artificiale, con dislivelli e improvvisi cambiamenti di scala (in queste pagine). Per raccordare i dettagli di piccola scala al disegno generale del parco hanno impiegato schermi di metallo e di cemento (pagina precedente)

Miralles and Tagliabue based the Park of Colours on an artificial topography with shifting ground levels and sudden changes in scale, these pages. Metal and concrete screens are used to link small-scale details to the overall layout, preceding page

Pianta a livello dei pilastri/Plan at pillar level



Pianta generale/General plan

Planimetria/Site plan

e tutti egualmente importanti. È un "paesaggio sociale" in cui l'assenza di gerarchie consente il determinarsi di situazioni nuove e di nuove relazioni, che riflettono la sua natura e le sue finalità di intervento squisitamente urbano.

A new kind of park

Spain's vote-hungry local politicians have been unanimous in their enthusiasm for using urban regeneration as a means of self-promotion, and they have opportunistically gone about securing the maximum subsidies for their cities from Madrid and Brussels. The recipe is the same from Barcelona and Bilbao to Valencia and Santiago de Compostela. But it is the size of the city that ultimately determines the scale of the intervention, and the qualities of specific commissions are shaped by the individual judgements of local communities. Having previously worked successfully on the urban edge, the late Enric Miralles and his partner Benedetta Tagliabue were commissioned in 1994 for one such regeneration project, the upgrade of a peripheral slice of Mollet del Vallés, a not very appetizing dormitory town in the industrial belt of Barcelona, ten kilometres northeast of the Catalan capital. The result, which took seven years to realize, is the Park of Colours. 'I want to make a park that people can eat', Miralles is said to have exclaimed with his typical passionate enthusiasm during the design process. Whether this comment is anecdotal or not, some of the first-draft sketches of the project show a figurative map of different everyday situations, playfully represented as coloured patches that resemble large fruits. Tagliabue, co-author of the project, recalls the influence of a David Hockney drawing from the China series, the artist's narrative of an imaginary trip.
The park in Mollet, which initially included a building for a community centre and a children's play centre, occupies approximately 10,000 square metres, once an expanse of anonymous land between the residential areas of Santa Rosa and Plana Lledó. The area's lack of any specific characteristics demanded a

La vegetazione è distribuita in blocchi compatti, adatti a reggere il confronto con il duro contesto urbano

Vegetation is grouped in compact blocks, forceful enough to stand up to the tough urban context

redefinition of the site; a new set of urban codes helped transform it from a marginal place into a shared public realm capable of meeting the high expectations of local residents. The initial condition of the project, which existed more in the ambition of the community than in the actuality of the site, was treated as a notion of social landscape – a recombination of new topography to create a meeting place and stage for public activities.
Although the Park of Colours offers various approaches, depending on the point of arrival, the overall experience is of entering a dreamlike space. Whether entering from the west, gradually descending into the park through its layered surfaces, or from the east, discovering the park little by little through the trees, your steps are guided by the frozen landscape. This artificial topography lifts the area once destined for the community centre – in the northwest corner of the site – above ground, setting up a meandering path around the park and defining spaces for activities or rest along the way. Halfway around the border, the vista widens to a 'balcony' before turning into a wide access ramp to the park. From this point, with a garden unfolding beneath you, the familiar childish invitation – 'shall we play?' – irresistibly suggests itself. Immediately below, a flight of steps climbs the air above the multicoloured floor of the outdoor theatre. Screens on pillars designed to resemble graffiti strokes, as if the graffiti was the only part left of an eroded wall, circle around the theatre before marching off into the park. The light sifting delicately through the screens, creating varying zones of sun and shade, redefines the zones of activity according to the hour of the day or the time of year.
With the cemetery at Igualada, Miralles had been experimenting with what he described as 'the way that different conditions of time can be expressed by form'. Just as in the cemetery, the radical geometry of the Park of Colours gives you a sensation of moving through timeless space. This interrelation between different Miralles projects, a literal translation of information from one plan to another,

Piastrelle di ceramica rivestono le vasche d'acqua e le fontane che in estate contribuiscono ad alleviare la calura. Nella pagina a lato: l'illuminazione è risolta con lampade che sembrano alberi

Ceramic tiles mark out pools and fountains that alleviate the summer heat. Opposite page: lighting units are treated as artificial trees

puts the design into a wider context. The park is an authentic display of different time shapes, of varied notions of the passage of time, most ingeniously resolved in the idea of a place 'where it rains every morning', evoked by the traces of water left by the discontinuous spurts of the fountains. Their rounded shells, covered with blue ceramic, glitter through the trees like small pools of petrified water.
Poetic allusions to the notion of time are refreshingly contrasted with the deliberate clumsiness of the urban furniture. In the same way that the memory of a beautiful dream or unforgettable voyage gets its beauty from the passage of events, the park's scenery is not appealing because of the physical appearance of individual objects. The design provokes you to engage with the sense of scale in a playful game of details, alternately making you feel too small, dangling your feet above the ground while seated on one of the benches, or too big, coming up too close to one of the sturdy, gnome-like lampposts.
Throughout the park, the vegetation is treated as a structural element. Grouped by species, the trees – like small artificial forests – contribute to the functional divisions of the park: mulberries align the children's playground up on the balcony, willows surround the fountains down below and eucalyptuses pair up along the perimeter.
As in the work of Antoni Gaudí or José Maria Jujol, the semantic contamination between the natural (vegetation) and the artificial (furniture) combines to create a fantasyland, which at times gets a bit tiresome. It's a dream, but whose dream? In the case of the Park of Colours, Miralles insisted on the important role that his continuous dialogue with the neighbourhood had on the evolution of the project. The festive character of the place is derived from its social topography. It's a way of overcoming the deficiencies in the original site to meet the desires of a place of encounter.
I visited the park at its opening, a warm, dark night in July when it was full of people enjoying Fura dels

Pannelli in cemento traforato, sospesi su esili pilastri, compongono una schermatura in alcune zone del parco

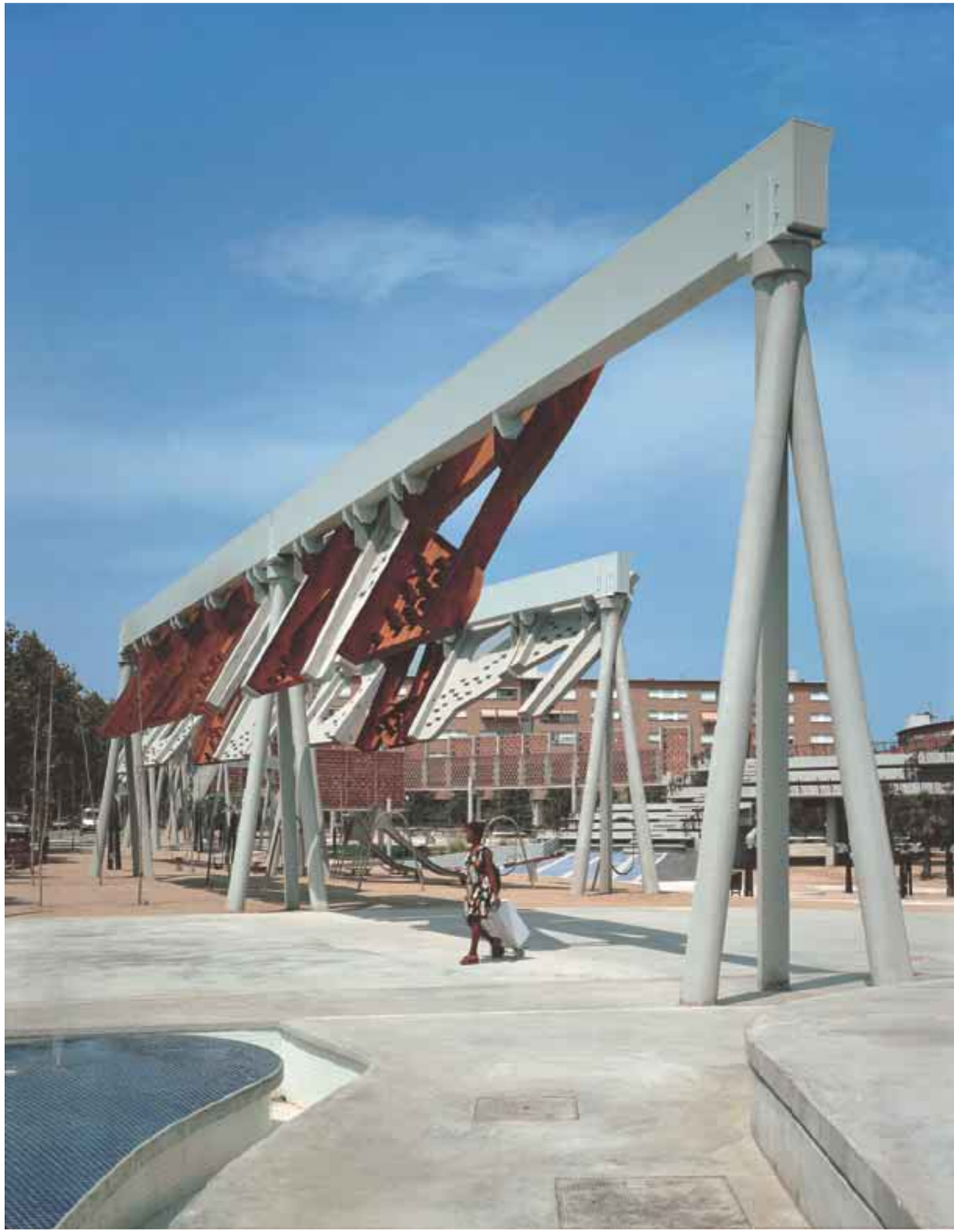
Perforated cement panels, hung from slender pillars, form screens in some parts of the park

Baus's spectacular inaugural performance. There was a medieval air to the place as a giant mechanical woman made love to the park through flames of fire, while the actors – suspended in the air from cranes – bounced around her like amorous fireflies against a background of flickering light from huge projections. The main ingredients of the spectacle – the contradicting messages, the juxtaposition of time, the play with scale – reflected the spirit of the park's design. In the dark, spectators, unaccustomed to the new landscape and pushed around by the crowds, were continually tripping over one another, but not even minor accidents seemed to diminish the excitement of the occasion. When I returned on a bleak Sunday morning in the beginning of December, a year and a half later, I was curious to see how the park was working 'on its own'.
One hectare is not a big area for a park, but although there was quite a lot going on – a group of pensioners playing pétanque, children tumbling around at the playground, two girls having an improvised breakfast, a couple of skaters at the theatre, a family walking their dog – it didn't feel crowded. The park has 'enough distance to mark out your own territory', as the Smithsons would say, and yet you can always get a view of what 'the other' is doing. Through its combination of differently textured materials (coloured concrete, brick, ceramic, steel and wood) and the ever-changing lights and shadows, the park appears iridescent and unpredictable, right down to its most remote corners. You can discover it step-by-step as a toothsome metaphor of the multiple aspects of the city, or you can experience the overall view as a voyage leading from the top tiers of the outdoor theatre.
Ultimately, the Park of Colours offers no coherent reading. Instead it comprises an infinite number of possible accidents, each with its own meaning, all equally important. It is a social landscape in which the absence of hierarchy allows new situations to occur as relationships are established, reflecting its mission as a profoundly urban intervention.

Gli alberi sono raggruppati per specie, come piccole foreste (in alto). I motivi e i colori della pavimentazione danno movimento allo spazio. L'arredo del parco, come le panchine (a destra) per esempio, è realizzato su disegno degli stessi architetti

Trees are grouped in clumps of different species, top. Paving is patterned and coloured to break up open spaces; the furniture, including park benches, is also designed by the architects

Progetto/Architect:
Enric Miralles,
Benedetta Tagliabue
Architetti responsabili/
Architects in charge:
Enric Miralles,
Lluis Cantallops
Progetto preliminare/
Preliminary design: Ricardo
Flores, Josep Cargol
Collaboratori/Collaborators:
Joan Callís, Josep Miàs,
Ricardo Flores, Josep Cargol,
Jordi Artigues, Mary Rose
Greene, Lucía De Colle,
Nicolás Alvarez, Vicotria
Garriga, Sibyl Maurer,
Germán Zambran, Hubertus
Poppinghaus, Umberto Viotto
Modello/Model: Pia Wortham,
Miquel Lluch, Annie Marcela
Henao Sanabria
Gestione progetto/
Project management:
G.3., Jordi Altés; Dep. Servei
Tècnic AJ. Mollet del Vallés
Strutture/Structural
engineering: Ove Arup &
Partners (prima fase/first
phase) – Miguel Barreras;
CEA (seconda e terza
fase/second and third phase)
– J.C. Adell, Ricard Pi,
Ricardo Serra
Impianti/Services:
PGI, Josep Jujiol,
Josep Masachs
Imprese di costruzione/
Contractors: Copcisa;
Alm-4; Bonal



Il convegno “Doors” individua un nuovo ruolo del design, stabilendo collegamenti fra oggetti, tecnologia e persone. Tulga Beyerle ne considera gli effetti progettuali

The Doors conferences identified a new role for design, creating connections between objects, technology and people. Tulga Beyerle looks at its impact

Aprire le porte della percezione

Opening doors

Sono passati dieci anni da quando John Thackara aprì per la prima volta le “Porte della Percezione” (Doors of Perception). In quei giorni ormai lontani, all’inizio degli anni Novanta, quando nessuno aveva ancora la più pallida idea di che cosa avrebbe significato l’irrompere di Internet, il convegno “Doors” era stato pensato come un evento modesto, che avrebbe riunito non più di una sessantina di persone per parlare delle nuove tecnologie della comunicazione e del loro significato per il design. Alla fine più di seicento persone si presentarono a quell’incontro di tre giorni ad Amsterdam e fu l’inizio di una serie di convegni che hanno dimostrato di essere l’aspetto più efficace e incisivo della campagna avviata da Thackara – prima come direttore dell’Istituto Olandese del Design, ora da indipendente – per convincerci che il design non è soltanto una questione di oggetti, più o meno brillanti e ben riusciti: e neppure è l’effetto della pura e semplice, e spesso inefficace, propaganda governativa diretta a incoraggiare gli scoraggiati produttori a competere in modo più efficiente con la Cina.
Il convegno ha dato al design l’occasione di essere qualcosa di diverso e di più, e ne ha rivendicato il ruolo fondamentale nell’ambito della ricerca sulle tecnologie digitali e il loro sfruttamento commerciale. Il primo “Doors” si basava sul presupposto che il design potesse dare un contributo importante, aiutando le nuove tecnologie a riplasmare i modi in cui noi tutti viviamo e operiamo. Non era per nulla chiaro quale potesse essere il suo ruolo, ma Thackara riuscì a mettere insieme specialisti di aree molto diverse – teoria del design, architettura, software, nuovi media, gioco d’azzardo, tecnologia e biologia – che presentarono interventi di per sé non conclusivi, ma che presi tutti insieme potevano fornire alcuni indici utili. Tutti i partecipanti condividevano un forte interesse per l’influenza delle nuove tecnologie della comunicazione sul comportamento sociale, ed erano desiderosi di discutere non tanto del modo in cui Internet funzionava, quanto piuttosto di che cosa con Internet si potesse fare.
L’Istituto del Design oggi non c’è più, vittima del disinteresse e della distrazione della burocrazia olandese, ma “Doors” è restata la manifestazione di sempre: provocatoria, acuta e tempestiva. Si è rivelata un serbatoio di idee e di fatti, tanto quanto un convegno di tipo tradizionale, e ha offerto un’arena per il confronto fra teoria e pratica: confronto che la rivoluzione digitale ha reso necessario per mettere a punto una serie di nuovi modelli intellettuali.
Questo, almeno, è ciò che si afferma. In pratica è sempre stato il salto fra limitazioni economiche e ricerca astratta la chiave che ha offerto al design e ai designer l’occasione di portare, in forma sperimentale, le istanze di domani a stretto contatto con gli scenari reali, al di fuori delle pressioni della produzione. Soltanto questo salto, questo “spazio di sperimentazione intermedio fra pura accademia e pura pratica”, dà al pensiero critico la possibilità di esprimersi, di dibattere, di scambiare punti di vista, di cercare risposte, ed è il fondamento di una soluzione positiva dei problemi, in tempi di incertezza e disorientamento. Il successo di alcune importanti aziende italiane, come la Olivetti dei giorni gloriosi, si fondava proprio su questo spazio intermedio di sperimentazione. Si pensi per esempio alla decisione di Ettore Sottsass, alla fine degli anni Cinquanta, di montare una maniglia sull’ormai famoso calcolatore Olivetti, che era grande come una stanza: questa decisione conteneva in nuce l’idea di “apparecchio portatile”, decine d’anni prima che diventasse realtà, e trasformava concettualmente il computer da apparecchiatura scientifica in oggetto di consumo. Oggi è diventato sempre più difficile trovare spazio per queste operazioni di ricerca pratica.
“Doors” è uno spazio intermedio di questo tipo. Per un momento il tempo reale può essere fermato, la sua corsa quotidiana arrestata, al fine di stipare in questo ‘buco’ del tempo quanta più roba possibile – discorsi, conversazioni, informazioni, riflessioni, incontri, discussioni. Se poi da tutto questo nasceranno nuove idee imprenditoriali non è argomento che “Doors” voglia o possa approfondire. Il piccolo gruppo che si occupa del convegno – appena otto persone – è troppo preso dall’organizzazione del convegno successivo, per non parlare dei problemi posti dalla limitatezza del budget, eppure proprio perché c’è sempre meno disponibilità e tempo per questi spazi intermedi, l’ispirazione del momento – la non-programmazione – sta diventando una “specie a rischio”: e questo rende “Doors” un evento ancora più prezioso.
L’ultimo “Doors” ha avuto come argomento il ‘flusso’ (flow) , termine che Thackara usa per definire il passo sempre più rapido con cui il computer avanza e pervade il mondo. La velocità dei flussi – di denaro, di dati, di persone – ha superato la nostra capacità di

Marco Susani e il suo team di lavoro (Federico Casalegno e Roberto Tagliabue) hanno presentato ad Amsterdam la ricerca condotta in Motorola sull’impatto dei flussi di informazione per la comunicazione tra gli individui e i suoi effetti per il design

Marco Susani and his team at Motorola (Federico Casalegno e Roberto Tagliabue) present their work on information flow’s impact on the way we communicate with one another and its implications for design

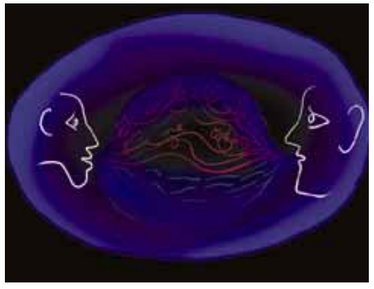
I flussi della comunicazione non si vedono e non si toccano, ma sono l’immagine veritiera dell’intelligenza collettiva. Questo progetto studia e visualizza schemi e mappe dei modelli di comunicazione sui network. Si basa sull’osservazione di modelli resi possibili dalle reti di apparecchi portatili senza fili (telefoni cellulari e loro evoluzioni), e ipotizza future forme di comunicazione basate su reti ancora da immaginare.
L’obiettivo di questo progetto è innanzitutto “la visualizzazione dell’invisibile”: un tentativo di capire come le tecnologie dei network stiano influenzando e cambiando la struttura sociale e qual è ‘il luogo’ in cui le persone comunicano. È una riflessione sui nuovi media portatili senza fili, ma è anche un modo di conoscere meglio l’ ‘architettura’, la forma dell’ambiente sociale in cui viviamo. I risultati di questo lavoro saranno usati anche per progettare la prossima generazione di apparecchiature portatili senza fili, che daranno il via a nuove forme di comunicazione, come la comunicazione few-to-few, una delle innovazioni più notevoli introdotte dai nuovi media interattivi.

Flows of communication are invisible and intangible, but they present an authentic picture of our collective intelligence. This project is about developing and visualizing diagrams and maps of communication models supported by networks. It is based on observations of communication patterns enabled by mobile wireless networks (such as cell phones and their descendants) and also represents future forms of communication based on networks yet to be imagined.
The first step was to ‘visualize the invisible’ in order to try to understand how networked technologies are changing the social structure and the ‘place’ in which people communicate. It is a reflection on new mobile wireless media, but it is also a way to better understand the shape of the social environment in which we live.
The results will be used to design the next generation of mobile wireless devices, with the goal of facilitating and supporting new modes of communication, such as ‘few-to-few’ communication: one of the most remarkable innovations brought by new interactive media is the possibility of ‘the few’ communicating to ‘the few’.

assorbirli e di elaborarli. Si pensi al tempo che ci occorre per imparare l'uso di una nuova applicazione. Mentre il lavoro dovrebbe essere 'semplificato' dalla tecnologia, che consente una rapidità di esecuzione e un'efficienza sempre maggiori, di fatto non c'è tempo per imparare le nuove applicazioni, se non nei momenti marginali. E appena ce ne siamo impadroniti, sia l'hardware che l'applicazione stessa sono già superati.
La velocità della tecnologia e il rapporto dell'uomo con essa non vanno più di pari passo. In tempi di cambiamenti così rapidi, la calma e la riflessione sembrano impossibili. E più si resta indietro, più si cerca di prendere scorciatoie per raggiungere il tempo che fugge.
Thackara ha dedicato "Doors 10" all'idea del flusso, come ha detto ironicamente, "non per fare profezie su un futuro lontano, ma per stimolare e sostenere chi è impegnato in progetti specifici", che devono essere portati a termine "non in quella data o in quell'altra, ma possibilmente ieri, anzi l'altro ieri". Nel suo intervento Ezio Manzini ha trattato della qualità e della sostenibilità, temi fondamentali di quasi tutti i convegni "Doors", con un "appello alla lentezza". Le correnti che fluiscono rapide – ha detto – finiscono per far scomparire gli spazi intermedi, cioè gli spazi non direttamente legati al movimento in avanti, al progresso. Questi spazi vengono dimenticati e trascurati, e infine abbandonati al degrado. Per migliorare la qualità della vita occorre dedicare più attenzione a questi spazi intermedi, gli spazi del movimento lento, della riflessione, del sogno, del racconto.
In effetti, il design può trovarsi nella posizione di raccontare storie. Possono essere storie positive, o anche storie nere, sinistre – il "design noir", nella definizione di Dunne e Raby –, che non soltanto ispirano il progettista, ma arricchiscono sia il mondo materiale che quello immateriale. Oggi non siamo più tanto interessati al prodotto globale quanto piuttosto alle soluzioni collegate al contesto. Il fatto è che in astratto le soluzioni sono semplici, ma in concreto sono invece estremamente difficili, perché richiedono una grande attenzione alle innumerevoli, minime distinzioni fra individui enormemente diversi. E mentre è vero che si può trovare aiuto e sostegno nei nuovi metodi di elaborazione e di analisi dei dati, la complessità dell'impresa resta sempre enorme.
Il film di Kubrick *2001: Odissea nello spazio*, del 1968, dipingeva un futuro che, per la nostra latente tecnofobia, era concepito come un sogno utopistico di modernità organica ed estetizzante: un futuro che comunque rifletteva l'impatto dell'invasione del computer, alla quale solo oggi stiamo cominciando a pensare come a una realtà. Ma soprattutto era un futuro che ispirava sicurezza, perché sembrava lontano da ogni possibilità di realizzazione. Ormai le cose sono diverse. Il ritmo dello sviluppo tecnologico ha superato la fantascienza. Per quanto riguarda la tecnologia, libri come *Snowcrash* di Neal Stephenson appena pubblicati sono già vecchi.
Le distinzioni fra lettore e consumatore stanno sparendo. È come se le aspettative del cliente di oggi, nate da una visione fantascientifica del futuro prossimo, facessero da spinta e da guida alla tecnologia. Benché il computer 'pervasivo' sia ancora allo stadio infantile, c'è però un enorme divario fra le aspettative dell'utilizzatore e il modo in cui i sistemi vengono realizzati. In realtà, anche se siamo già circondati da oggetti definiti intelligenti, la comunicazione fra loro – condizione indispensabile per qualsiasi sogno di computerizzazione totale – non è ancora pienamente realizzata e funzionante.
Probabilmente non è una coincidenza che i canoni estetici dei film di fantascienza siano cambiati: si è passati dalla visione di una modernità bella e levigata all'immagine di un mondo buio, sporco, pieno di rifiuti della tecnologia, dove le sole persone che contano sono quelle che sanno far funzionare i sistemi nonostante il caos. Nove anni fa, nessuno avrebbe potuto predire l'effetto che Internet avrebbe avuto. La democratizzazione del flusso di informazioni su scala mondiale ha raggiunto una dimensione e una rapidità che sono andate oltre ogni aspettativa. Nessuno avrebbe potuto immaginare gli effetti che queste nuove reti di comunicazione avrebbero avuto sul design.
Da quando il design è comparso, sulla scia dell'industrializzazione, e da quando, negli anni Sessanta, è stato ridefinito come attività critica, non aveva mai affrontato un sovvertimento di questa entità. Si pensava che il design fosse strutturato in modo chiaro, legato alle varie tecniche: il design industriale aveva il compito di produrre oggetti funzionali in serie, i cosiddetti prodotti, appunto; la moda si occupava dell'espressione individuale della personalità, in un determinato contesto temporale; la grafica doveva creare lettere e immagini; l'architettura serviva ad approntare 'rifugi'. Questo ordine non esiste più. Dopo la rivoluzione digitale, tutto è in continuo movimento, e i vecchi confini, le vecchie definizioni sembrano ormai irrilevanti, a volte fanno sorridere. Il design non è più il motore indiscusso dello sviluppo nel mondo degli oggetti: l'invisibile, l'intangibile e il virtuale hanno occupato la scena.
La comunità che gravita intorno a "Doors" è ormai profondamente coinvolta in questo nuovo ruolo del design. Ad esempio Gillian Crampton Smith, assidua di "Doors", ex direttore del Master di CAD presso il Royal College of Art, è ora direttore dell'Interaction Institute di Ivrea, un centro di preparazione ai nuovi e complessi compiti del design interdisciplinare, che nascono dal pervasive computing.
Prima si parlava di software e di design dell'interfaccia; oggi, di tecnologia della comunicazione e di reti di sistemi che sono alla base dei programmi di grado superiore e dei progetti di ricerca. In comune c'è la collaborazione con sociologi, architetti, ingegneri, designer, biologi, e molti altri rappresentanti delle più diverse discipline. Marco Susani, che in passato ha lavorato alla Domus Academy, è sempre stato attivo in questo spazio intermedio fra ricerca astratta e realtà commerciale; ma il fatto che da più di un anno sia direttore dell'Advanced Concepts Design Group della Motorola fa capire che il design e i designer sono ora mobilitati, come "non-scienziati, per rispondere a questioni riguardanti soprattutto la direzione che le aziende di telecomunicazioni devono prendere, questioni che toccano la sopravvivenza delle stesse aziende in campo commerciale". Questa ricerca di Susani è stata presentata in uno degli interventi più interessanti dell' ultimo "Doors".

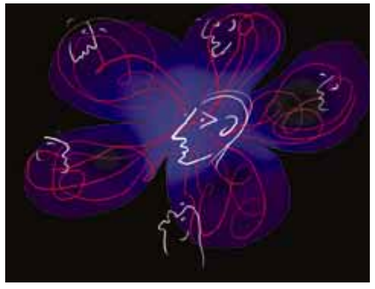
Alcuni designer concepiscono immagini visionarie del futuro, lavorando sull'intuito più che sull'analisi scientifica. Tracciano scenari ed elaborano modelli intellettuali capaci di cogliere aspirazioni e desideri, che sono alla base di nuovi modelli di società o, in questo caso, di nuovi modelli di comunicazione. Rischiano, è vero, di fare previsioni inesatte o fuorvianti, ma d'altra parte sono capaci di 'illuminazioni' che vanno oltre le analisi più precise. Nelle previsioni basate sull'intuito c'è anche spazio per i piccoli passi che le aziende devono intraprendere quotidianamente, oltre che spazio perché gli utilizzatori possano trovare una collocazione all'interno dei sistemi. Il design non ha il compito di cambiare il mondo: e tuttavia si trova nella posizione di contribuire a dar forma a molte occasioni e possibilità. Per la loro "competenza sociale", che permette di intuire, quando non di anticipare, le necessità, i desideri e le risposte del pubblico, i designer sono continuamente invitati a studiare il rapporto fra persone e cose, fra persone e sistemi, fra persone e persone, e il loro modo di comunicare. Insomma sono considerati una chiave che consente di interagire con queste dinamiche, di introdurvi eventualmente elementi di provocazione, di immaginare e sviluppare nuove interpretazioni.

Opening doors It's ten years since John Thackara first opened the Doors of Perception. In the far-off days at the start of the 1990s when nobody had the faintest idea what the Internet boom and bust would mean, the Doors conference was conceived as a modest event, bringing together no more than 60 people to talk about new communication technologies and what they might mean for design. As things turned out, more than 600 turned up for that first three-day session in Amsterdam, which was just the beginning of a series of conferences that has proved to be the most effective part of the campaign Thackara began, as director of the Dutch Design Institute, to persuade us that design isn't just a question of objects, no matter how cute, or of crude and hopelessly ineffective government propaganda aimed at browbeating European manufacturers to compete more effectively with China.
Instead the conference provocatively offered design the chance to be something else, claiming an essential place for it within research into digital technologies and their commercial exploitation. Doors was based on the supposition that design could make an important contribution helping new technologies reshape the way that we all live and work. Quite what that role might be was far from clear. But Thackara succeeded in assembling speakers from areas as diverse as design theory, architecture, software, new media, gaming, technology and biology. It was a range that might not be definitive but, taken together, could provide some useful pointers. All of the participants shared an interest in the impact of new communication technologies on social behaviour. They were eager to talk not so much about how the Internet worked but what to do with it.
The institute is gone now, the victim of Dutch officialdom's absent-mindedness, but Doors is as sharp, provocative and timely as ever.
It has turned out to be as much a think-and-do tank



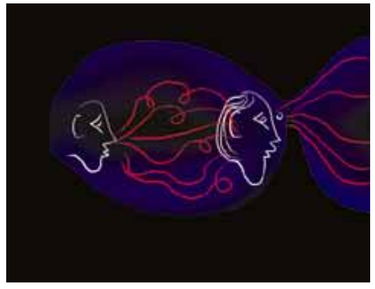
Il Grembo/Womb
Un flusso continuo di comunicazione fra due persone forma uno spazio intimo comune. I diversi tipi di comunicazione – dalle conversazioni a voce ai messaggi testuali, alle immagini – rendono questo spazio molto ricco e 'permanente'. Non si tratta infatti di conversazioni che passano senza lasciare traccia, ma di un vero e proprio spazio che contiene tutte le nostre memorie: un grembo, al tempo stesso fisico e digitale

A continuous flow of communication between two individuals forms the most intimate of shared spaces. Multiple forms of communication, from conventional conversations and text messages to sharing images and content, make this site of communication very rich and 'permanent': more than a transient conversation, it is a true place that contains our memories, both physical and digital



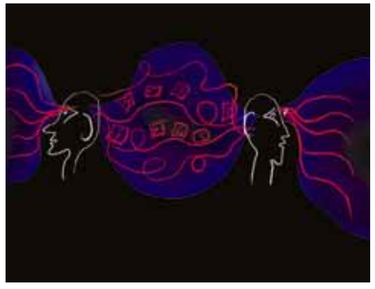
La Margherita/Daisy
Gli strumenti della comunicazione interpersonale stanno diventando l'equivalente del diario intimo. Le comunicazioni fra amici (messaggi, immagini, musica) restano nella memoria e danno luogo a un diario digitale, che è la forma più intima di immagazzinamento dell'informazione. Da quando nel personal computer vengono accumulati contenuti molto privati, è diventato qualcosa di molto di più, perché veramente individuale sempre con noi: una specie di "santuario digitale" personale

Personal communication tools have become the equivalent of a personal diary. The memory of communication that we exchange with friends (messages, images, music) creates a kind of digital journal that is the most intimate form of information storage. Since it collects very private content, it is much more intimate than a personal computer, for it is truly individual and always with us, like a private digital shrine



La Medusa/Jellyfish
Quando i telefoni cellulari cominciano a essere in grado di ricevere e trasmettere immagini e video, diventano una forma di collegamento mediato con la realtà. Se, per esempio, la nostra fidanzata è in viaggio e ci manda immagini di questo viaggio, ecco che questa diventa un'esperienza comune: possiamo "vedere il mondo attraverso i suoi occhi". Lo spazio che condividiamo è simile al 'grembo', ma aperto sul mondo esterno

When mobile phones have the ability to collect video and still images, they become a mediated connection with reality. If, for example, one's partner is travelling and sending pictures of his trip, this is transformed into a genuine shared experience. We see the world through his eyes. We share a womb-like space, but one that is open to the outside world

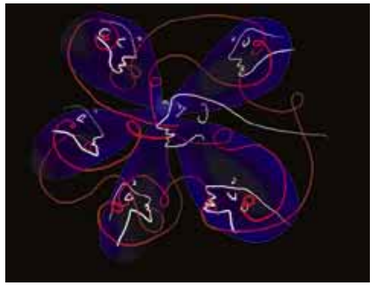


La Farfalla/Butterfly
Quando due persone condividono la realtà che vedono e vivono, e la loro comunicazione è costantemente arricchita da immagini, suoni e descrizioni delle esperienze che esse fanno quando sono l'una lontana dall'altra, lo spazio che hanno in comune è una specie di luogo simmetrico: dove entrambe vivono una doppia esperienza, dove ogni "memoria condivisa" è disponibile in ogni momento nel futuro. È la forma più completa di spazio comune fra due partner, per esempio, ed è un modo di costruire insieme una "memoria presente"

When a couple shares the reality of their daily lives and their communication is constantly enriched by images, sounds and description of their individual experiences, the space they share is a kind of symmetric place where both of them live a double experience, and where any shared memory is available at any moment in the future. It is the most complete form of shared space between, for example, two partners. It is a way of building a present

L'Anello/Ring
L'aspetto più interessante della comunicazione attraverso apparecchi portatili senza fili è che essa ha ridato vita alla comunicazione all'interno di una piccola comunità di cinque-dieci persone. In un certo senso, i telefoni cellulari e i messaggi testuali hanno reso possibile la rinascita di comunità sociali come le "tribù urbane": i membri del gruppo sono in costante collegamento fra loro, non soltanto per comunicare, ma anche per collaborare: si tratti di organizzare una serata insieme, oppure di scambiarsi documenti o informazioni di lavoro

The most interesting aspect of wireless mobile communication is the way that it has revived communication within a group, a small community of five to ten people. In a sense, cell phones and text messaging have enabled the resurgence of social communities: urban tribes. The group is in constant contact, communicating but also collaborating, organizing an evening outing or sharing tasks in the workplace



I Petali/Petals
All'interno delle piccole comunità nascono ruoli che danno forma a spazi sociali diversi. Quando una persona del gruppo è socialmente più attiva delle altre, ed è quella che prende l'iniziativa di tutte le conversazioni e spinge le altre a entrarvi e a discutere, allora lo spazio si incentra su questa persona. Essa agisce come mediatore sociale e come polo del gruppo

Within small communities, individuals assume specific roles to give shape to different social spaces. When one member of the team is more socially active, initiating conversations and prompting others' discussions, the space becomes centred around them: they take on the role of a social mediator and a pole of the group

as a conventional conference, offering an arena for a confrontation between theory and process – a confrontation that the digital revolution made necessary in order to develop a set of new intellectual models for design. That, at least, is what is claimed for Doors. In practice, it has always been the gap between economic constraints and abstract research that has given design and designers the opportunity to address, in experimental form, tomorrow's tasks in close contact with real scenarios, free from the pressures of production. Only this gap, the 'intermediate space of experimentation between pure academy and pure practice', allows critical thought the possibility of discourse, the exchange of views, the quest for answers and the basis for a productive solution of problems in times of uncertainty and reorientation. The success stories of major Italian companies, such as Olivetti in its glory days, were based on just this intermediate space of experimentation. Think, for example, about Ettore Sottsass's decision to put a handle on Olivetti's room-size mainframe computer at the end of the 1950s, implying the idea of portability decades before it became a practical possibility and conceptually transforming the computer from a scientific apparatus into a consumer object. It has become increasingly difficult to make the space for this kind of practical speculation.

Doors of Perception is one such intermediate space. For a short period, real time can be stopped, its everyday speed run down, in order to stuff as many talks, as much information, as many meetings, as much discussion and as much reflection as possible into this hole in time. Whether new entrepreneurial ideas are born in result is not something that Doors can investigate; the small eight-strong team is too preoccupied dealing with organizing the next conference, not to mention dealing with budgetary limitations. But precisely because there is less and less room and time for these intermediate spaces, uncontrolled inspiration is becoming an endangered species, which makes Doors all the more valuable. The most recent Doors was about 'flow', Thackara's term for the impact of the quickening pace of pervasive computing The speed of flows, whether they are flows of money, data or people, has overtaken our capacity to absorb and process them. Consider the time it takes us to learn a new application. While work is supposedly being 'simplified' by the technology that allows us to perform ever more rapidly and efficiently, in fact there is no time to learn a new application except in the marginal moments. And no sooner have we mastered the application than both hardware and application are out of date. The speed of technology and the individual's relationship with it are no longer in step. At times of such rapid change, calm reflection seems impossible. The more we get behind, the more we try to take shortcuts, to catch up with the runaway time.

Thackara dedicated Doors 10 to the idea of flow, not, as he put it, tongue-in-cheek, 'as an act of prophecy about the distant future, but to inspire those involved in specific projects', which should be implemented 'not just sometime or other, but preferably next Monday'.

Ezio Manzini's talk was concerned with quality and sustainability, important topics of almost all Doors conferences, and this time he responded to the search with an appeal for slowness. Fast-flowing streams had, he said, resulted in the loss of intermediate surfaces – in other words, the spaces that do not lie directly on the path of forward movement, of progress. These spaces are being forgotten and overlooked, and ultimately abandoned to dereliction. As the precondition for a better quality of life, more attention must be devoted to these intermediate spaces, the spaces of slow motion, of reflection, of dreaming, of story-telling.

In the best case scenario, design is in a position to tell stories. They may be positive stories, but there are also black, sinister stories to be told – 'design noir', in the words of Dunne and Raby – which not only inspire the designer but enrich both the material and the immaterial world. Today we are no longer concerned with the global product, but rather with context-related solutions. Abstract solutions are simple, but concrete ones are extremely difficult, because attention must be paid to the vast range of subtle distinctions between vastly different individuals. Here, while support can be obtained from new methods of data processing and analysis, the complexity of the undertaking is as great as ever.

Kubrick's 1968 film *2001: A Space Odyssey* depicted a future that, for all our latent technophobia, came across as a utopian dream of organic and aestheticized modernity – one that reflected the impact of the kind of pervasive computing that we are now just beginning to be able to conceive of as a reality. But, above all, it was a future that looked safely out of reach. Things are different today. The pace of technological development has overtaken science fiction. As far as their technological visions are concerned, books like *Snowcrash* by Neal Stephenson are already old hat as soon as they are published. The distinctions between the reader and the consumer are disappearing. It is as if the expectations of the contemporary customer aroused by fictional visions of the near future are driving technology. But since pervasive computing is still in its infancy, there is an enormous gap between the expectations of the user, on the one hand, and the systems as realized, on the other. Even though we are already surrounded by countless allegedly intelligent objects, the mutual communication between the objects, the precondition for the dream of ubiquitous computing, still doesn't work well enough. In this sense, it may be no coincidence that the aesthetics of science-fiction films have changed from a smoothly beautiful modernity to a mostly dirty, trashy, eternally dark dystopia of technological waste, where the only people who count are those who can make systems work in spite of the chaos.

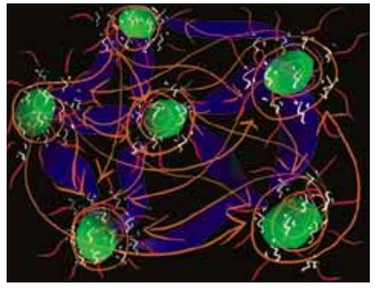
Nine years ago, no one could predict what effect the Internet would have. The democratization of the flow of information worldwide has reached an extent and speed that has exceeded all expectations. No one could imagine what effects these new networks would have on design. Not since the design discipline first emerged in the wake of industrialization, and its redefinition as a critical activity in the 1960s, has it had to face such upheaval. Design has seen itself as clearly structured, dependent in its various spheres on technical principles. Industrial design was responsible for the development of serially produced functional objects, so-called commodities. Fashion took care of the individual expression of the personality in a specific time context. Graphic design was responsible for creating letters and pictures. Architecture was there to keep the rain out. Now, as a result of the digital revolution, everything is in flux, making old boundaries and definitions look irrelevant. Design is no longer the unchallenged agent for the development of the world of objects. The invisible, the intangible and the virtual have taken centre stage. The community around Doors has become intimately involved in this new positioning of design. Doors regular Gillian Crampton Smith, for example, former head of the postgraduate course in computer-related design at the Royal College of Art, is now the director of the Interaction Institute of Ivrea, a training centre for the complex interdisciplinary design tasks resulting from pervasive computing. Where once software and interface design were the major tasks, today it is communication technology and system networks of pervasive computing that form the basis of relevant training programmes or research projects. What they have in common is cooperation with sociologists, architects, engineers, designers, biologists and many others besides.

Marco Susani, formerly at Domus Academy, has always been active in this intermediate space between abstract research and commercial reality, but the fact that for more than a year he has been director of the Advanced Concepts Design Group at Motorola suggests that design and designers are being called upon in their capacity as non-scientists to answer, in particular, questions relating to the direction to be taken by telecommunications companies – not least questions relating to their commercial survival. His work formed the basis for one of the most intriguing of the presentations at the most recent Doors. Designers develop visionary pictures of the future; they work with intuition rather than precise scientific analyses. They paint pictures and develop intellectual models within which aspirations and desires are captured and reflected. These form the basis for the development of new models of society or, in the present case, new models of communication. They always risk making misleading or inaccurate predictions, but they also promise the potential of the great leap forward that transcends all precise analyses. Intuitive prediction creates space beneath it for the small steps a company must take, and thus space for users to find room for themselves within the systems.

The job of design is not to change the world, but it is in a position to contribute toward the shaping of chances and opportunities. Because of their high degree of social competence, designers are constantly being invited to investigate the relationship between people and things, between people and systems or, quite simply, between people and people, their communicative behaviour between themselves, to interact with them and possibly to introduce provocative elements, drawing and developing interpretations from their conclusions.

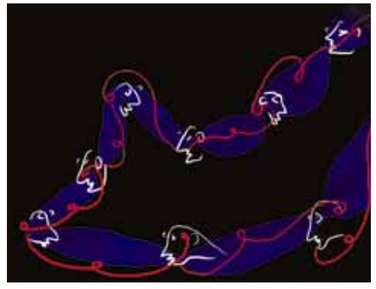
La Cresta/Crest
Un'altra caratteristica del ruolo che si acquisisce in una comunità nasce dalla capacità di far condividere al gruppo certi contenuti: per esempio, scaricare musica MP3 e passarla agli altri, oppure trovare i migliori siti web e far circolare le notizie nel giro degli amici. In una tribù, il ruolo dell''esperto' è socialmente molto importante, e lo spazio della comunicazione si definisce attorno a queste 'asimmetrie', che nascono dalle diverse competenze dei singoli membri

One significant aspect of a social role within a community is related to the possibility of sharing content, such as downloading MP3 music files, finding the best Web sites or circulating news to the group. The assumed role of the tribe's 'expert' is very important, and the communication space defined around these 'asymmetries' is centred around different areas of expertise



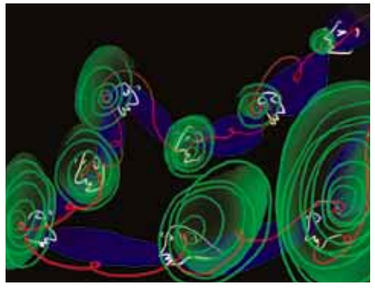
La Stella senza fine/ Infinite star
Gruppi e tribù, con i loro meccanismi interni di divulgazione e di condivisione, diventano poli di 'trasmissione' verso altre comunità. Questo modello può essere definito 'micro-divulgazione', un misto fra la comunicazione da persona a persona (con tutti i caratteri di quella orale) e la trasmissione a distanza (che raggiunge un grande pubblico). La micro-divulgazione è il modello di comunicazione più innovativo alla scala dei grandi gruppi, ed anche la principale forma di attribuzione di potere sociale per la generazione 'peer to peer', ossia di reti paritetiche

Individual tribes, with their internal mechanisms of publishing and sharing, 'broadcast' to other communities. This model of communication can be defined as a kind of 'micro-publishing', midway between person-to-person contact (with all the characteristics of informal word-of-mouth) and broadcast (with the power to reach a wider audience). Micro-publishing is the most innovative communication model at the scale of large groups. It is the major social empowerment of the 'peer-to-peer generation'



La Salsiccia/Sausage
Iniziato con i messaggi e-mail dal personal computer, il trasferimento personale dell'informazione oggi è diventato uno dei modelli più comuni di diffusione di contenuti. Un messaggio viene inoltrato a un amico, e poi a un altro, e a un altro, e così via, all'infinito, secondo i meccanismi della tradizione orale

From the starting point of e-mail on personal computers, the idea of infinite word-of-mouth information transfer is now one of the most diffuse models for the transfer of content. A message is forwarded to a friend and then to another friend, ad infinitum, via the mechanisms of oral culture

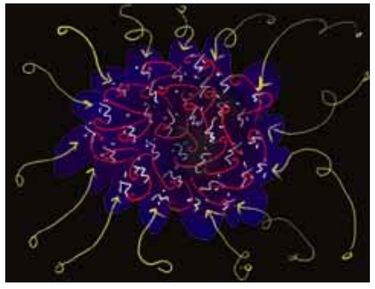


La Perla/Pearl
Il lato più interessante del trasferimento di conoscenze attraverso la comunicazione orale consiste nel fatto che ogni 'bocca' può aggiungere la propria opinione. Attorno al primo 'seme' si accumula così e si sedimenta l'informazione, che diventa sempre più grande e importante. Cresce e man mano, come nella tradizione orale, si trasforma in "buon senso" o in mito (le leggende metropolitane)

One of the most interesting aspects of the word-of-mouth transfer of knowledge is the fact that every 'mouth' adds its own opinion. Content is thus 'deposited' around the first 'seed' of information, becoming something larger and more relevant. It grows and, as in oral culture, is transformed into received wisdom or urban myth

Le Fiamme/Flame
Il fenomeno della trasmissione orale è però non-lineare. Anche i media basati sui network sono ben lontani dall'essere lineari, perché rendono molto facile comunicare contemporaneamente con una molteplicità di destinataria. La comunicazione e i relativi contenuti si diffondono così come una fiamma, e creano uno spazio 'frattale' infinito, dove può capitare di venire a conoscenza soltanto degli elementi che stanno subito prima e subito dopo di noi: ma non di quelli che riguardano il resto della comunità

The word-of-mouth phenomenon is actually non-linear. Networked media are far from linear, since they make it extremely easy to publish to multiple recipients. As a result, communication and content spread like fire, creating a 'fractal', infinite space where we happen to know only the elements before and after us, but not the rest of the community



Il Girasole/Sunflower
I media portatili senza fili sono spesso usati per comunicare in spazi fisici prossimi. In altre parole, non si comunica con chi è distante, ma si usano per esempio i telefoni cellulari per mandare messaggi quando ci si trova nello stesso posto. È un nuovo strato 'sotterraneo' della comunicazione, che rende lo spazio fisico più ricco e di maggiore spessore: a scuola, gli adolescenti che si mandano messaggi nel corso di una lezione condividono il loro spazio privato di comunicazione, all'interno dello spazio istituzionale della classe

Wireless mobile media are often used in physical proximity. We do not communicate only with people who are physically distant. For example, we also use cell phones to send text messages when we are in the same physical space. This forms a new 'covert' layer of communication that makes the physical space richer and deeper. Teenagers messaging during a lesson at school share their own private communication space within the formal, institutional space of the classroom

La festa è finita

Come e perché la Transavanguardia ha cambiato l'arte italiana, secondo Stefano Casciani

Stefano Casciani considers how and why Transavanguardia changed Italian art

Fotografie di/
Photography by
Salvatore Licitra

The party's over

Mimmo Paladino ritratto nel suo studio di Milano nel 1983: l'opera cui sta lavorando è stata trasformata in un altro quadro

Mimmo Paladino portrayed in his Milan studio in 1983. The work he is doing has been transformed into another painting

Il distacco inevitabile che si produce tra l'osservatore e un'opera d'arte che appartiene al passato, anche recente, non ha troppo rispetto di sentimenti ed esperienze di chi quell'epoca può aver vissuto per coincidenza anagrafica. Seppure affollati di volti, voci ed emozioni provate in diretta, i ricordi del critico sono obbligatoriamente sottoposti alla revisione dell'intelletto; così che ci si troverà a dover conciliare il piacere della nostalgia con la necessità dell'indagine retrospettiva, l'illusione della giovinezza con la realtà della maturità: insomma, a rimettere in discussione le proprie stesse idee e la propria stessa memoria. Ad esempio, in una prospettiva cinicamente adeguata ai tempi, sarà forse di conforto sociopsicologico avere conosciuto la natura personale di artisti come Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Sandro Chia, Mimmo Germanà, ancora nei ruggenti anni Ottanta: ma non potrà sfuggire il fatto che quel complesso di tendenze e fenomeni artistici che negli stessi anni hanno trovato la loro espressione – sotto la generica etichetta di postmodern (per l'architettura), di neomodernismo (per il design) e, per l'arte italiana, di Transavanguardia – segnano per l'opera e la figura dell'artista in Italia una metamorfosi che porta con sé gioie e sofferenze di una trasformazione irreversibile. Quello che a lungo era stato un provinciale mondo dorato, in cui i rapporti avvenivano quasi esclusivamente tra committente (gallerista) e autore, con la semplice consacrazione finale del 'pubblico', del collezionista o dell'utente (per il design e l'architettura), con l'implosione della cultura Pop vedono anche in Italia l'irruzione violenta del vero business dell'arte e con esso di figure completamente nuove: i trend-setter, gli esperti di marketing, gli operatori degli apparati museali internazionali (che iniziano la loro forte espansione) e ovviamente quelli della comunicazione. Tutti insieme, in qualche modo agendo anche da rappresentanti non democraticamente eletti del pubblico stesso, sottopongono gli artisti a una pressione psicologica e culturale prima d'allora mai vista. L'artista è chiamato ad assolvere non più semplicemente al ruolo privilegiato di artigiano dell'opera, ma deve trasformarsi in medium (in senso medianico) in grado di trasferire nell'oggetto tutta la complessità – solo apparentemente superficiale – di pesanti condizionamenti culturali e di mercato. Anche la struggente mostra che il Castello di Rivoli dedica in questi mesi alla Transavanguardia italiana è del resto un ultimo corollario al teorema a suo tempo dimostrato dal critico scientifico Achille Bonito Oliva. Riunendo un gruppo di artisti accomunati sicuramente dall'età anagrafica, ma divisi da visioni poetiche altrettanto distanti nel tempo e nel pensiero, supportandoli con un lavoro incessante di organizzazione di mostre, produzione di scritti, saggi, libri, interviste, Bonito Oliva è riuscito in un'operazione senza precedenti, nella creazione cioè di una tendenza artistica 'artificiale': non perché gli artisti che la compongono non siano animati da un talento naturale, tutt'altro. Tra essi si nascondono alcuni dei migliori protagonisti della storia dell'arte italiana di tutti i tempi: basti pensare a Mimmo Paladino ed

Enzo Cucchi, che da soli rappresentano l'ideale ricongiungimento tra la grande tradizione della pittura classica e le mille suggestioni proposte dalla decadenza recente della società italiana, dalla sua contaminazione con altre realtà culturali impreviste e misteriose, religioni e mistiche vecchie e nuove, dal consumismo agli esotismi vari. La Transavanguardia, e di riflesso gli artisti che ne hanno creato il mito, è artificiale perché frutto di un artificio, innanzitutto linguistico, di cui va riconosciuto il merito a Bonito Oliva: l'affascinante idea – sintetizzata da un neologismo (un po' come i coevi ossimori delle "convergenze parallele" di una certa politica democristiana, o il "partito di lotta e di governo" un tempo slogan del P.C.I., oggi ripreso da partiti che si rifanno a valori esattamente opposti) – che, esaurito il concetto di avanguardie storiche, questo possa riproporsi, realmente o virtualmente, in una pseudoavanguardia che le riunisca tutte, anzi che le attraversi contemporaneamente tutte. Un concetto di semplicità disarmante, anche se condito poi da infinite suggestioni di cui ancora Bonito Oliva è stato il citaredo più appassionato e insieme disincantato ("Profondità di superficie" per Chia, "Guardata Curva" per Cucchi, "Pittura di Cupola" per De Maria, "Forme di Paradiso" per Paladino, "Frontiera d'immagini" per Clemente, riassume nel catalogo della mostra a Rivoli), ma che proprio perché tanto semplice ha avuto efficacia dirompente sul mercato dell'arte: come del resto la voce "Arte Povera" coniata da Germano Celant dieci anni prima per altri artisti.

A lato, il manifesto della mostra "Sieben aus Italien", alla Kunsthalle di Basilea nel 1980. Al centro in nero: Paladino, Clemente, De Maria, Chia e Cucchi, a sinistra Luigi Ontani, a destra Ernesto Tatafiore. In alto, Francesco Clemente in un autoritratto su pietra del 1982; a destra Nicola De Maria, mentre completa la stanza dipinta per la mostra "Identité Italienne" al Centre Pompidou di Parigi, nel 1981. Nell'altra pagina, Sandro Chia, Senza Titolo, olio su tela, 1980

Left, the poster for the "Sieben aus Italien" exhibition, by seven artists at Basle in 1989. The five in black are Paladino, Clemente, De Maria, Chia and Cucchi, on left, Luigi Ontani, on the right Ernesto Tatafiore. Top, Francesco Clemente in a self-portrait on stone of 1982, while, right, a portrait of Nicola de Maria completing the room painted for the exhibition "Identité Italienne" at the Centre Pompidou in Paris in 1981. Facing page, Sandro Chia, Untitled, oil on canvas, 1980

Curatori, critici ritardatari ma soprattutto direttori di musei, hanno trovato con la Transavanguardia il modo di riconciliarsi – per tutti gli anni Ottanta e parte dei Novanta – con il pubblico e i collezionisti, proponendo un cocktail di simboli, figure, colore, che solo poco tempo prima sarebbe risultato indigesto a molti e che invece è diventato gradito a tutti. Chi avrebbe il coraggio di sostenere che Paladino non è un grande pittore? Chi potrebbe trovare superficiale una qualsiasi delle opere di Enzo Cucchi, fra gli altri quello che più si è affaccendato a mescolare generi e tecniche, diventando poeta, scrittore, architetto, perfino designer di libri/opere/oggetti? Nessuno potrà mai affermare che le opere di Chia non raccontano i sogni, pensare che il colore di De Maria non contenga in sé l'essenza della poesia, negare che nelle visioni di Clemente non vi sia un germe di sana follia, la stessa che da sempre accomuna malati di mente e artisti: vogliono entrambi che il mondo creda alle loro visioni, anche se non ne ha nessuna intenzione.
La vera novità della Transavanguardia è invece l'essere il primo (e forse l'ultimo) episodio di un vero e proprio marketing dell'arte italiana, in cui è accaduto quello che non è successo, e probabilmente non succederà mai, per tanta parte degli artisti, in specie pittori, che l'hanno preceduta – da Capogrossi a Carla Accardi, da Piero Manzoni a Pino Pascali: ovvero la conduzione da parte di gallerie, musei e addetti ai lavori di una sapiente strategia speculativa di modello statunitense, che gioca su figure più o meno eroiche o banali di artisti vivi o morti, con grandi investimenti di energie e di denaro (fino all'apogeo delle apologetiche mostre di MoMA, Guggenheim e MoCA vari) per farne le blue chips del mercato dell'arte. Non si spiegano altrimenti l'exploit dei gigantismi di Jeff Koons, l'entusiasmo (per quanto fluttuante) per le mostruosità di Dinos e Jake Chapman, ma anche la straordinaria opportunità data da questo sistema al giovanissimo Matthew Barney: creare con la sua memorabile saga di film, foto e oggetti Cremaster, un polo narrativo di attrazione irresistibile per chi vuole vedere nel futuro dell'umanità, anche il peggiore.
Di fronte alla pletora di 'trovate' e di ispirazione televisiva dell'arte epigona di Dada e New Dada, il sentimento dell'esperienza vissuta prende allora il sopravvento sulla ragione dell'indagine, alimenta l'illusione di una piccola, riuscita resistenza al destino della decadenza, alimenta la parestesia della Transavanguardia come una profumata stagione di giovinezza dell'arte italiana, anche se breve e già conclusa.

The party's over

The inevitable gap created between the observer and a work of art from the past, even the recent past, leaves little room for the feelings and emotions of those who may have personally experienced that period. Although crowded with live faces, voices and emotions, the critic's memories are compulsorily subjected to revision by the intellect. He must reconcile the pleasure of nostalgia with the necessity for retrospective consideration, the illusion of youth with the reality of maturity. In short, with the need to question even his own ideas, even his own memory. For example, in a perspective cynically adjusted to the times, it may perhaps be a socio-psychological consolation to have known the personal nature of artists like Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Sandro Chia and Mimmo Germanà, back in the roaring Eighties. But the fact remains that the artistic tendencies and phenomena that flourished in that decade – under the generic label of postmodern (architecture), neomodernism (design) and, for Italian art, Transavanguardia – marked for the work and role of artists in Italy a metamorphosis, and with it the joys and suffering of an irreversible transformation.
For a long time a gilded provincial circle had prospered, in which dealings were confined almost exclusively to those between the client (the gallery) and the artist, with a simple and final consecration by the "public", the collector or the user (in the cases of design and architecture). But the implosion of Pop culture witnessed, in Italy too, the onslaught of art as a fully-fledged business. And with it came such entirely new figures as the trend-setter, the marketing expert, and the powers governing the international system of museums (which had begun to expand in a big way). Plus, of course, the communication pundits. These combined forces, which also tended to act as the undemocratically elected representatives of the public itself, subjected artists to an unprecedented psychological and cultural pressure. Artists were called upon no longer simply to perform the privileged role of craftspeople producing a work. Instead they were expected to act as

A destra, il polittico (con autoritratto) in tecnica mista su tela, che Francesco Clemente espone nel 1980 al Padiglione di Arte Contemporanea di Milano. In alto, uno dei lavori a quattro mani di Sandro Chia ed Enzo Cucchi, una "Composizione", olio su tela del 1980. Nell'altra pagina, la grande tela di Enzo Cucchi, *Sul marciapiede durante la festa dei cani*, 1979

Right, the polyptych (with self-portrait) in mixed technique on canvas, which Francesco Clemente showed in 1980 at the Padiglione di Arte Contemporanea in Milan. Top, one of the frequent four-handed works by Sandro Chia and Enzo Cucchi, a "Composition", oil on canvas, 1980. Facing page, Enzo Cucchi immerses in blue his "Sul marciapiede durante la festa dei cani" ("On the pavement during a dog party"), 1979

mediums, capable of transferring into the object all the – only apparently superficial – complexity of heavy cultural and market conditions.
The haunting exhibition, dedicated in recent months by the Castello di Rivoli to the Italian Transavanguardia, comes moreover as a final corollary to the theorem in its time demonstrated by the critic Achille Bonito Oliva. He had gathered together a number of artists who were united certainly by their age group, but divided by visions no less certainly remote in time and thought. Supporting them with a barrage of exhibitions, writings, essays, books and interviews, Bonito Oliva carried through a unique operation: he established an "artificial" art movement. Not that the artists concerned are not animated by a natural talent. On the contrary, hidden among them are some of the best exponents of Italian art of all time. Take Mimmo Paladino and Enzo Cucchi, who alone represent the ideal link between the grand tradition of classical painting and the innumerable suggestions offered by the recent decadence of Italian society, as a result of its contact with other unexpected and mysterious cultural situations, religions and mystiques old and new, from consumerism to miscellaneous exoticisms.
Transavanguardia, and in consequence the artists that built its myth, are artificial because they are in fact the fruit of what is primarily a linguistic device, for which we are indebted to Bonito Oliva: that of a fascinating idea. Encapsulated in a neologism the idea was that the original concept of avant-gardes having run its course, it could be reinstated, really or virtually, as a pseudo-avant-garde joining them all together, or running simultaneously through them all. Though disarmingly simple, it is a concept flavoured in the course of time by infinite shades of meaning of which again Bonito Oliva has been the most impassioned but disenchanted citharist ("Depth of Surface" for Chia, "Curved glance" for Cucchi, "Painting of Cupola" for De Maria, "Forms of Paradise" for Paladino, "Frontier of Images" for Clemente in the catalogue of the Rivoli exhibition). But precisely because it is so simple, it had an explosive effect on the art market, as did for that matter the name "Arte Povera" coined by Germano Celant ten years earlier in connection with other artists.
Curators and critics eager to catch up, but above all museum directors, saw Transavanguardia as a means of reconciling themselves – throughout the Eighties and part of the Nineties – with the public and collectors, by offering them a cocktail of symbols, figures and colour which only a short while before would have been indigestible to many but became instead agreeable to all. Who would dare suggest that Paladino is not a great painter? Who could find anything superficial about the works of Enzo Cucchi, the one who endeavoured most to mingle genres and techniques, becoming a poet, writer, architect and even designer of books, works and objects? Nor can anybody ever state that Chia's works do not recount dreams or think that De Maria's colour does not in itself contain the essence of poetry, or deny that Clemente's visions have not a germ of healthy folly, of a kind that has always been shared by the mentally ill and artists. For they both want the world to believe in their visions, even if the world has no intention of doing so.
The real novelty of the Transavanguardia, however, lies in its being the first (and perhaps last) episode in the outright marketing of Italian art. For no such marketing operation has been devoted, and probably never will be, to many of the artists, especially painters, who preceded Transavanguardia – from Capogrossi to Carla Accardi, Piero Manzoni to Pino Pascali: namely the pursuit by galleries, museums and the art trade, of a speculative strategy along American lines. A strategy focused on varyingly heroic or ordinary artists living or dead, backed by heavy investments of energy and money (right up to the apogee of apologetic shows staged by the MoMA, Guggenheim, MoCA, etc) designed to make them the blue chips of the art market. Otherwise there would be no explanation to the feat of Jeff Koons's giantisms, to the albeit fluctuating enthusiasm for the monstrosities of Dinos and Jake Chapman, but it also explains the outstanding opportunity given by this system to the very young Matthew Barney. Against a plethora of "bright ideas" and television-inspired epigones of Dada and New Dada, the sentiment of experience lived gains the upper hand over the reason of research, and kindles the illusion of a small, successful resistance to the fate of decadence. Also, it heightens the paraesthesis of the Italian Transavanguardia as a generous season of youth in Italian art, though brief and already over.

A destra, il paesaggio delle Marche, regione d'origine e spesso fonte d'ispirazione di Enzo Cucchi, in una tela senza titolo dei primi anni Ottanta. Nicola De Maria dipinge opere in piccolo o piccolissimo formato, come *Festa nella camera delle tenebre* del 1980, dipinto su tela di spugna (in alto). Nell'altra pagina, *Cuore di Russia* di Mimmo Paladino, una sorta di 'icona' del 1985

Right, the landscape of the Marches, Enzo Cucchi's home region and often a source of inspiration, in an untitled canvas from the early '80s. Nicola De Maria, top, paints works in small or very small formats, as in "Festa nella camera delle tenebre", of 1980, painted on sponge canvas. Facing page, "Cuore di Russia" by Mimmo Paladino, a sort of "icon", 1985

Phil Sayer

Aspettando l'aereo
Waiting for the plane

Il sistema di sedute Trax, disegnato da Rodney Kinsman, ha cambiato il volto degli aeroporti di mezzo mondo. Deyan Sudjic spiega perché

Rodney Kinsman's Trax System has changed the face of airports all over the world. Deyan Sudjic reports

Fotografia di/
Photography by
Phil Sayer e/and
Lee Funnell

Star seduti, fare shopping e aspettare. Aspettare, fare shopping e star seduti. Questa è l'ineluttabile realtà del viaggiatore contemporaneo, una realtà che ha contribuito a trasformare l'aeroporto da porta di transito a sosta obbligata sul percorso verso altri luoghi, se non in meta stessa del viaggio. In tale mutamento, quelli che negli aeroporti degli eroici anni Cinquanta erano gli elementi meno importanti sono oggi al centro del palcoscenico. Nelle iconiche immagini in bianco e nero del terminal TWA di Eero Saarinen a Idlewild – così si chiamava allora l'aeroporto Kennedy – non compaiono infatti né molti negozi né poltrone. Non si vedono, d'altra parte, neppure grandi folle. Ma in quei giorni l'aeroporto era ancora pensato come un arco trionfale, come la porta della città, il luogo in cui i pochi che potevano permettersi di viaggiare in aereo lasciavano la limousine con autista per avviarsi con disinvoltura verso il lucente Super Constellation che li aspettava per portarli lontano. Oggi, è quasi superfluo sottolinearlo, le cose sono cambiate. Provate ad affrontare qualsiasi grande aeroporto; al di là delle lunghe code in attesa al check-in e ai metal detector, alle macchine a raggi X e ai cancelli d'imbarco, star seduti e fare shopping sono le attività che dominano l'ora o due inutili che inevitabilmente accompagnano ogni volo: un'esperienza che si situa tra noia, impazienza e le effimere distrazioni del consumismo. È questa la natura dell'aeroporto contemporaneo, e i problemi di sicurezza che attualmente affliggono il trasporto aereo ne hanno, casomai, ulteriormente accentuato il profilo. E più lunga è l'attesa in aeroporto – il cosiddetto "tempo di permanenza" – più gli aeroporti investono in poltrone e negozi. Si tratta di un'equazione che la Gran Bretagna fu la prima a identificare in modo sistematico quando, negli anni Ottanta, privatizzò i suoi aeroporti statali, inclusi Heathrow e Gatwick, due tra i più trafficati del mondo. In modo del tutto inaspettato, la privatizzazione ebbe per effetto collaterale la trasformazione in centri commerciali di edifici progettati quali decorosi spazi pubblici. I nuovi management, infatti, si resero conto di

L'aeroporto non è più una porta di transito ma una sosta obbligata sul percorso verso altri luoghi, se non la meta stessa del viaggio. E più lunga è l'attesa, più gli aeroporti investono in poltrone e negozi

The airport is conceived not so much as a gateway but as a place to negotiate on the way to somewhere else, or even as an end in itself. The longer people have to wait, the more airports invest in chairs and shops

aver nelle proprie mani, quasi in ostaggio, un pubblico fatto naturalmente di consumatori di una gamma di prodotti che andavano ben oltre la tradizionale scelta di alcolici, profumi e sigarette offerta dai duty-free. Ciò invocava una riorganizzazione rapida, che tramutò quelli che erano stati dei moduli a libera circolazione in corsie a ostacoli pensate per tendere un'imboscata all'ingenuo viaggiatore sulla strada verso l'imbarco.
Gli aeroporti scoprivano così di non servire tanto i loro passeggeri, quanto quei negozianti che oggi forniscono gran parte dei loro ricavi, e che vogliono vedere i potenziali clienti esposti ai loro prodotti quanto più a lungo possibile.
E quando l'Unione Europea ha abolito l'esenzione delle tasse per i passeggeri che viaggiavano all'interno del suo territorio, il processo ha subito un'ulteriore accelerazione, tanto che la BAA, che detiene il controllo degli aeroporti inglesi, deve oggi aumentare continuamente le entrate provenienti dai negozi in concessione per soddisfare i suoi azionisti. E il resto del mondo tenta di seguire il modello britannico. In modo per nulla casuale, nello stesso momento in cui gli aeroporti adottavano lo shopping con tale entusiasmo si manifestò la spinta verso un nuovo sviluppo destinato a rimodellare l'altro polo del trasporto aereo: le sedute. Se prendete un aereo a Gatwick, al La Guardia, a Newark o al Kennedy di New York, a Roma Fiumicino, allo Zuhuai sul delta del fiume delle Perle, all'Ataturk International di Istanbul o ad un qualsiasi altro di altri cento aeroporti nel mondo, e avete bisogno di sedervi, Trax, creata del designer inglese Rodney Kingsman e prodotta dalla sua azienda, la OMK, è lì per sollevare i vostri piedi dal peso del corpo. Le radici della Trax risalgono a un incontro avvenuto nel 1988, quando Kingsman fu contattato dalla British Rail, allora in cerca di un nuovo sistema di sedute per le sue stazioni vittoriane. Ciò di cui vi era bisogno era una seduta capace di sopportare più maltrattamenti di quanti non se ne possa aspettare un qualsiasi altro tipo di mobile, ma dotata anche di un aspetto in grado di armonizzarsi col contesto architettonico. La British Rail poteva effettuare commissioni di grande entità, ma non giustificare la realizzazione di un prodotto progettato esclusivamente per i suoi bisogni. Kingsman, che aveva già disegnato un sistema di sedute a basso costo per aeroporti, capì però che Trax aveva il potenziale per applicazioni molto più vaste, sempre che fosse realizzata in modo tale da poter essere modificata e proposta in un'ampia gamma di finiture. Vide inoltre che gli aeroporti erano entrati in una fase di vasta e rapida espansione: non solo si stavano ingrandendo quelli in Occidente, ma anche l'Asia si stava attrezzando con una serie di terminal completamente nuovi. Il fattore che distingueva veramente la soluzione di Kingsman – una trave che collega due paracolpi su cui poggiano fogli d'acciaio sagomato sostenuti da staffe d'alluminio – rispetto alle precedenti era di natura tanto concettuale quanto estetica. Le sedute su barra erano certamente già diffuse, ma Kingsman fece il passo in avanti più logico, trattando il design in due parti separate. La trave e i supporti rappresentano il telaio, la seduta e lo schienale il corpo. I precedenti sistemi avevano semplicemente utilizzato una sedia preesistente sostituendo le tradizionali quattro gambe con una trave – "sedie sul bastone", come le chiama Kingsman. La soluzione di solito aveva un aspetto goffo, come se la sedia fosse stata mozzata alle ginocchia. Erano inoltre inutilmente costosi, senza peraltro sfruttare l'intero potenziale delle travi. La decisione di Kingsman, trattare telaio e corpo come entità indipendenti, ha permesso di creare un'intera gamma di sedute apparentemente diverse, accomunate dall'uso della stessa struttura di base, il che consentiva di ottimizzare i costi di produzione ed estendere la longevità del design di partenza. Kingsman voleva inoltre evitare le tecniche di stampaggio a gravità, normalmente adottate per avere costi contenuti. Lavorando con l'alluminio, l'investimento in attrezzeria di qualità si traduce in una migliore finitura, mentre lo stampaggio a gravità richiede lunghi processi di lavorazione del prodotto uscito dallo stampo. "Non mi piacciono le cose che hanno l'aspetto di oggetti hi-tech mentre in realtà dipendono dall'intervento manuale", sostiene Kingsman, il quale ha trascorso una considerevole quantità di tempo cercando aziende in grado di utilizzare tecniche di produzione su ampia scala che consentissero di limitare i costi. Alla fine, quelle con cui la OMK ha scelto di lavorare non appartenevano al settore del mobile tradizionale. Per la prima versione del progetto, Kingsman si è rivolto infatti a ditte produttrici di ripiani per frigoriferi e cabine telefoniche. Versioni più recenti – siamo adesso alla terza serie – hanno fatto affidamento su produttori di componenti per l'industria automobilistica. Per gli standard dell'industria dell'auto, naturalmente, le tirature del settore del mobile appaiono modeste. Persino un progetto di successo come Trax, utilizzato in tutto il mondo, ha totalizzato solo 270.000 unità in tredici anni di vita. Ma dato che viene ordinato da una cerchia ristretta di clienti, ognuno dei quali acquista un gran numero di pezzi – il solo aeroporto di Bruxelles ne ha ordinati 7.000, Atlanta 8.000 e il nuovo aeroporto di Istanbul 4.000 – Kingsman è riuscito a collocare ordini abbastanza consistenti da far sì che i produttori di componenti per l'industria automobilistica prendessero in considerazione l'offerta. L'altro dato che distingue Trax dalla maggior parte degli altri sistemi di sedute deriva dal fatto che Kingsman è sia un designer sia un produttore: invece di limitarsi a disegnare un singolo prodotto, ha continuamente risposto alle domande del mercato adattando il progetto-base, sia nella forma sia nei materiali e nelle tecniche di realizzazione. Nella prima versione, pensata per rispondere alle esigenze delle stazioni ferroviarie e ai rischi di danneggiamento da parte dei carrelli portabagagli, Trax utilizzava una trave d'acciaio triangolare montata su blocchi di cemento. Sedile e schienale erano in metallo rinforzato, direttamente rivettato su supporti di alluminio.
Era una seduta semplice, adatta a quello che era in tutto e per tutto un impiego all'esterno. Nella versione per le sale d'attesa degli aeroporti, dotate di moquette e aria condizionata, sono stati aggiunti dei braccioli angolari; la seduta e i sostegni dello schienale sono progettati per lo stampaggio a pressione e sono inoltre previste sedute morbide imbottite. L'uso quotidiano negli aeroporti ha messo in luce problematiche difficilmente prevedibili. Nessuno infatti poteva pensare che i passeggeri intenzionati a dormire sulle poltrone potessero rimuovere i braccioli col cacciavite, eppure è successo. Né che gli aeroporti britannici si sarebbero trovati a fare i conti con le disperate proteste di immigrati clandestini costretti al rimpatrio. Tutte situazioni che hanno messo l'equipaggiamento dei terminal a dura prova; allo stesso tempo, il trasporto aereo ha dovuto continuare a soddisafre le esigenze di quei passeggeri che, pagando migliaia di dollari per un biglietto in business class, esigono all'aeroporto un trattamento adeguato alla spesa.
Per questo, Kingsman ha dovuto non solo prevedere una gamma di opzioni per aumentare la comodità del prodotto di base, ma anche riadattarlo per far fronte a sollecitazioni molto più decise. Pannelli imbottiti sono stati aggiunti per creare la percezione di comfort; sedute in pelle, vinile, metallo perforato e legno sono state offerte come opzione, mentre sono state introdotte anche versioni con tavolini incorporati. Nel 2000 la revisione tecnica dei processi produttivi ha portato alla Trax Mark 2. La trave è diventata un'estrusione in alluminio anodizzato, forata per consentire il montaggio di braccioli e tavolini in qualsiasi punto della lunghezza. La seduta e l'estrusione dello schienale sono state disegnate per assumere un profilo più organico, i braccioli hanno una nuova linea e le sedute imbottite hanno fatto posto a modelli in poliuretano stampato a iniezione. Nel frattempo, quel mercato che la OMK era stata in grado di dominare si era fatto sempre più competitivo, sia nei prezzi sia nella qualità dei prodotti. Così, la Trax Mark 3, lanciata nel 2002, è dotata di poggiatesta e poggiapiedi, ma l'unità di base costa il 25 per cento in meno di quella venduta per la prima volta ad un aeroporto nel 1990. Questo anche se le specifiche sono molto più avanzate, con una flessibilità che consente alla Trax di far fronte alla costante fluttuazione del tipo di passeggeri che usano gli aeroporti: "Abbiamo dovuto affrontare questioni come cambiare una sala attrezzata un mese per viaggiatori di business class, per far fronte il mese

In principio Kinsman ha progettato il sistema per le principali stazioni ferroviarie del Regno Unito (a destra in alto)
Kinsman originally designed the Trax system for use in Britain's major railway stations, right

OMK (2)

L'idea di una trave continua su cui agganciare i sedili si è rivelata straordinariamente versatile, e adatta a trovare applicazione negli aeroporti di mezzo mondo
The idea of a chassis supporting seats has proved infinitely adaptable for airports around the world

Phil Sayer

successivo alle esigenze di compagnie che operano a basso costo, senza fronzoli, su grandi numeri di passeggeri" dice Kingsman. "Le condizioni in un aeroporto cambiano a seconda del profilo del viaggiatore, è un problema di design. Come espandere o contrarre, come trattare le superfici, come risolvere il tutto senza dover ricorrere ogni volta a una nuova seduta?". È proprio qui che emerge la specificità del concetto di Kingsman, della Trax pensata come una serie di 'corpi' diversi montati su un telaio standard. "È possibile alzare o abbassare la qualità senza sostituire il telaio. Ho visto aeroporti dove la Trax è stata installata quattro volte, ma la struttura rimane". Capita che i clienti tornino ripetutamente e non riconoscano il prodotto: in apparenza completamente diverso dal modello originale, Trax è invece sempre sotto la stessa pelle, così come il Maggiolino Volkswagen si è evoluto pur rimanendo, nell'essenza, lo stesso.

La prima generazione del sistema Trax è progettata per essere robusta e semplice: una trave appoggiata su solide basi sorregge sedili e schienali ricavati da fogli di lamiera piegata

The first generation of Trax was designed to be tough and simple: it sat on a beam spanning solid blocks, with metal sheets for seat and back

Waiting for the plane Sitting and shopping and waiting. Waiting and shopping and sitting. This is the unavoidable reality of contemporary air travel, a reality that has served to transform the airport, now conceived not so much as a gateway but as a place to negotiate on the way to somewhere else, or even as an end in itself. It is a transformation that has pushed what were the most minor of props in the airports of the heroic age of the 1950s to take on the most conspicuous position possible at centre stage. You don't, after all, see many shops or chairs in the iconic black-and-white photographs of Eero Saarinen's TWA terminal at Idlewild, as Kennedy used to be called. For that matter, you don't see any crowds either. But in those days the airport was still designed as a triumphal arch, the gateway to a city, where the elite that could afford air travel would leave their chauffeur-driven car and stride confidently toward the gleaming, silver-hulled Super Constellation waiting to whisk them away. It hardly needs saying that things are different now. Try to negotiate any busy airport: apart from the endless lines of passengers waiting at check-in counters, waiting at metal detectors and X-ray machines and waiting at boarding gates, sitting and shopping dominate the hour or two that is the inevitable accompaniment to any flight, an experience that is poised between boredom, anxiety and the fleeting distractions of consumption. This is the nature of the contemporary airport, which the security crisis presently gripping air travel has, if anything, only accentuated. The longer people have to wait in an airport, the so-called dwell time, the more airports invest in chairs and shops. It was an equation that Britain was the first to identify in a systematic way when it privatized its state-owned airports, including Heathrow and Gatwick, two of the world's busiest, in the 1980s. Privatization had the unexpected side-effect of transforming buildings designed as dignified civic spaces into shopping malls. The new management realized that it had in its hands a captive audience, natural consumers for a range of goods ranging far beyond the duty-free store's traditional stock of alcohol, perfume and cigarettes. It called for a radical refit, which turned what had been models of clear circulation into distracting obstacle courses designed to ambush the unwary on their way to the gate. Airports find themselves serving not their passengers, but rather the retailers who now provide the greater part of their revenue. And the retailers want to see potential customers exposed to their wares for as much time as possible. When the European Union abolished tax exemptions for travellers within the community, the process accelerated. To satisfy its shareholders, BAA, which owns Britain's airports, has to go on raising revenue from its retail tenants. And the rest of the world has tried to follow. By no means accidentally, it was at just the same moment that airports were embracing shopping with such enthusiasm a new development was triggered that was to reshape the other pole of air travel: sitting. If you have to catch a flight from London's Gatwick, New York's LaGuardia, Newark or Kennedy, Rome's Fiumincino, Zuhuai in the Pearl River Delta, Attaturk International in Istanbul or any one of

Lee Funnell (3)

La trave collega due paracolpi su cui poggiano fogli d'acciaio sagomato sostenuti da staffe d'alluminio

A trussed beam spans two defensive bumpers, upon which formed steel sheets rest on cast aluminium brackets

almost 100 other airports around the world, and you need a seat, Trax, created by the British designer Rodney Kinsman and manufactured by his company OMK, will be there to take the weight off your feet. Trax has its roots back in a 1988 conversation when British Rail came to Kinsman looking for a new seating system for its Victorian terminal stations. It needed to be robust enough to stand up to more abuse than any conventional piece of furniture could reasonably expect to encounter, but it also had to look right in the architectural context. While British Rail could offer significant orders, they could not in themselves have justified a purpose-designed product. But Kinsman, who had already designed a low-cost seating system for use in airports, realized that Trax could have much wider applications, provided that it could be made in such a way that it could be customized for specific installations and incorporate a wide range of finishes. And what he also saw was that airports had embarked on a period of rapid and large-scale growth. Not only were established western airports expanding, Asia was embarked on a massive building programme of entirely new terminals. What really distinguished Kinsman's solution – a trussed beam spanning two defensive bumpers on which formed steel sheets sit on cast aluminium brackets – from what had come before was as much conceptual as aesthetic. Beam-mounted seating was common, of course, but Kinsman took the logical next step of treating the design in two parts. The beam and supports are the chassis; the seat and back constitute the body. Previous beam-mounted seating had simply taken a pre-existing seat and substituted a beam for the conventional four legs – 'seats on a stick', as Kinsman puts it. The arrangement usually looked awkward, as if the chair had been cut off at the knees. It was also unnecessarily expensive and did not make full use of the potential of beams. Kinsman's decision to treat chassis and body as distinct entities allowed him to create an entire range of apparently different seats, which still used the same basic structure, optimizing production costs and extending the longevity of the basic design. Kinsman was keen to avoid low-budget gravity-casting techniques. In working with aluminium, the greater the investment in tools the better the finish you end up with. A crude gravity casting requires a lot of finishing processes when it is taken out of the mould. 'I don't like things that look as if they are high-tech but are really highly dependent on a lot of handicraft', says Kinsman. Instead he went to considerable lengths to find subcontractors capable of using mass-production techniques to make components and thus bring down costs. The subcontractors OMK worked with were not conventional furniture manufacturers. For the first versions of the system, Kinsman talked to firms that made refrigerator trays and telephone kiosks. More recent versions of the system, and there is now a mark three, have relied on component suppliers from the automotive industry. By the standards of the car industry, of course, furniture production runs are modest. Even a design as successful as Trax, installed around the world, has clocked up 270,000 units in 13 years. But because it is ordered by relatively few customers, each of whom purchase substantial numbers – Brussels alone took 7,000 seats from OMK, Atlanta needed 8,000 and Istanbul's new airport ordered 4,000 – Kinsman was able to place orders large enough for car-component companies to consider the job. What sets Trax apart from most seating systems is that Kinsman is both a designer and a manufacturer. Rather than be retained to design a single product, he has continually responded to market demands to adapt the basic product, both in its form and in the materials and techniques used to make it. In its first version, designed to cope with railway-station platforms and the risk of damage from luggage trolleys, Trax used a fabricated triangular steel beam that spanned pre-cast concrete blocks. The seat and back panels were reinforced metal, riveted directly to the aluminium castings. It was simple, direct and basic, suitable for what was to all intents and purposes an outdoor situation. In the version devised for use

Giunto alla terza generazione, il sistema Trax presenta una vasta gamma di finiture e accessori

Now in its third generation, the Trax system offers a wide range of finishes and options

Lee Funnell (3)

Il sistema mostra ora una maggiore complessità, malgrado sia sempre basato sul principio originale della Trax

The latest version of Trax is softer, but still based on the original principle

Phil Sayer (2)

in the carpeted, air-conditioned warmth of the airport departure lounge, angular armrests were added; the seat and back brackets were tooled for pressure die-casting and provision was made for softer upholstered seats. Everyday airport use began to highlight a whole range of problems that could never have been foreseen. Passengers looking to sleep on airport seats were not expected to use screwdrivers to remove armrests to allow them to stretch out, but they did. Nor had Britain's airports anticipated that they would need to deal with demonstrations in the departure lounge by desperate failed asylum seekers protesting deportation. All of this put unprecedented stress on the terminals' fixtures and fittings. Yet at the same time, air travel still had to deal with the demands of business-class passengers who had paid thousands of dollars for a ticket and expected treatment in the airport to match. Kinsman had to add a range of options to deal with the demand for comfort, but also to reengineer the basic Trax product to deal with much rougher handling.

Upholstered seat panels were added to provide a sense of perceived comfort, leather, vinyl, perforated metal and wooden seats were offered as options and tables were introduced as a bolt-on addition to the basic beam. By 2000, the refinements in provision of extras and the reengineering of the production process led to Trax Mark 2. The beam now is an anodized aluminium extrusion, which is drilled to allow for the position of arms or tables at any point along its length. The seat and back extrusions were designed to take on a smoother, more organic profile, and the armrest was redesigned as well. The originally upholstered seats gave way to injection-moulded self-skinning polyurethane. By now the marketplace that OMK had been able to make its own was becoming increasingly competitive, both in price and in sophistication. Trax Mark 3, launched in 2002, comes with head- and footrests. The unit cost is 25 per cent less than when Trax was first sold to an airport in 1990, but the specification is much higher. It's a range of flexibility that allows Trax to face up to the need to deal with constant fluctuations in the passengers who use airports. 'We had to deal with the question, "How do you change a lounge geared for business-class passengers one month to coping with low-budget, no-frills, high-density carriers the next?"', says Kinsman. 'Conditions in airports change depending on traveller profile – it's a design problem. How do you expand or contract, how do you treat the surface, how do you cover all of this without coming up with a new seat every time?' That is where Kinsman's concept of Trax as a range of different 'bodies' on a standardized chassis comes into its own. 'You upgrade or downgrade without replacing the chassis. I have seen airport spaces in which I installed Trax refitted four times, but the seating remains'. It has led to repeat customers coming back and not recognizing the evolved product: while apparently completely different from the original Trax, it is still the same under the skin, very much in the way that the VW Beetle has evolved but remained, in essence, the same.

La flessibilità del sistema Trax permette di riconfigurare rapidamente la disposizione dei posti, in funzione dei diversi flussi di traffico

Trax's flexibility allows airports to rapidly reconfigure seating at departure gates to deal with changing traffic flow

rassegna

Bagno delle mie brame...
Design e innovazioni tecniche hanno trasformato il modo di usare la stanza da bagno. Al pari della cucina, il bagno è un 'hub' domestico, centro nevralgico di apparati tecnici ma anche di attività rilassanti. La cura del corpo è diventata un rituale quotidiano che richiede attrezzature non solo sicure ma anche belle e versatili. Tutto ciò che serve ad attrezzare la stanza da bagno andrebbe affrontato in una prospettiva non di singolo prodotto ma di sistema, come ha fatto Matteo Thun per la rubinetteria componibile isy*, prodotta da Zucchetti (in basso, soffione per doccia) e ancor di più Alessi, con il progetto globale IlBagnoAlessi, affidato a Stefano Giovannoni (nella pagina accanto, lavabo con miscelatore monocomando). *MCT*

Bathroom of my desires...
Design and technical innovations have transformed the way that people use the bathroom. Like the kitchen, the bathroom is a domestic 'hub', a nerve centre full of technical equipment but also relaxing activities. The care of the body has become a daily ritual that requires the use of apparatus that is not only safe but also handsome and versatile. Everything one needs to equip the bath should be approached from the standpoint of a system rather than a single product, as Matteo Thun did with isy* modular faucets, produced by Zucchetti (below, shower head). Alessi accomplished this to an even greater degree with the global IlBagnoAlessi project, coordinated by Stefano Giovannoni (opposite page, washbasin with single-control mixer). *MCT*

Ceramica Althea
Loc. Prataroni
01033 Civita Castellana (Viterbo)
T +39-0761542144
F +39-0761542129
althea@henset.net
www.altheaceramica.com

Progetto Hera
design: Sabrina Selli
La semplicità delle linee, derivate da forme geometriche pure, costituisce il tratto saliente del progetto Hera. Sia i lavabi sia i sanitari offrono il massimo del comfort, pur avendo dimensioni che li rendono adatti anche ai locali molto piccoli. Vaso e bidet sono profondi 53 cm e sono disponibili nei modelli da appoggio (qui illustrato), sospeso e semisospeso (il fissaggio a parete è completato da un elemento di sostegno aggiuntivo a pavimento, realizzato in ceramica o in acciaio).

Hera project
design: Sabrina Selli
The simplicity of the lines, derived from pure geometric forms, is the outstanding trait of the Hera project. Both washbasins and sanitary items are comfortable, despite dimensions appropriate for very small settings. Bowl and bidet are 53 cm deep and available in floor models (shown here) and suspended and semi-suspended versions (wall anchorage is rounded out by an additional floor support element in ceramic or steel).

Falerii
Faleri Ceramica Sanitari
Località Faleri
01034 Fabrica di Roma (Viterbo)
T +39-0761575032-3
F +39-0761575034
info@faleri.it
www.faleri.it

Aniene
design: BCF
Il progetto Aniene è un "work in progress" di cui il lavabo (qui illustrato) e gli accessori Ciottoli sono un primo risultato. La pura funzione di contenimento dell'acqua diviene il pretesto per un lavabo che riecheggia le caratteristiche di paesaggio naturale, sintetizzate in una forma morbida e sinuosa che ricorda un piccolo lago. Le 'insenature' del piano sono progettate per ospitare alcuni accessori della linea Ciottoli.

Aniene
design: BCF
The Aniene project is a 'work in progress' whose washbasin (illustrated here) and Ciottoli accessories are the first results. The pure function of containing water becomes the pretext for a basin designed to echo the characteristics of a natural landscape, synthesized in a soft and sinuous form reminiscent of a small lake. The 'inlets' on the top are designed to host a soap dish or other accessories in the Ciottoli line.

Hatria
Viale Virgilio, 30
41100 Modena
T +39-059384567
F +39-059384212
info@hatria.com
www.hatria.com

You&Me
design: Francesco Lucchese
Il filo conduttore di You&Me è una semisfera: da questa figura geometrica nascono lavabi, vasi e bidet dalle dimensioni volutamente contenute, che lasciano più spazio ad altri elementi del benessere e del piacere personale (grande vasca o doccia, sauna, poltrona relax ecc.). Interessante la soluzione studiata per il vaso asimmetrico da posizionare nell'angolo: questa idea esclusiva di Hatria consente, insieme al lavabo ad angolo, di realizzare un mini bagno in un solo metro quadrato. You&Me è disponibile nella versione d'appoggio a pavimento e in quella sospesa.

You&Me
design: Francesco Lucchese
The main theme of You&Me is a hemisphere. Born of this geometric figure are washbasins, bowls and bidets in deliberately downsized dimensions, leaving more space for more pleasurable elements for well-being (a large tub or shower, sauna, relaxing armchair, etc.). A solution for an asymmetrical bowl, placed in a corner, is intriguing. This exclusive idea by Hatria makes it possible, along with a corner washbasin, to furnish a mini-bathroom measuring only one square metre. You&Me is available in both floor and suspended versions.

Duravit
Postfach 240
D-78128 Hornberg (Germany)
T +49-(0)7833-700
F +49-(0)7833-70289
www.duravit.com
In Italia: **Duravit Italia**
Via Faentina, 213
48010 Fornace Zarattini (Ravenna)
T +39-0544501698
F +39-0544501694
marketing@laufen-duravit.it

Starck 3
design: Philippe Starck
Dopo Edition 1 e Edition 2, ecco Starck 3, la terza tappa della collaborazione tra il designer francese e Duravit. Idonea anche ai bagni del settore pubblico e semipubblico, la nuova serie risolve qualsiasi problema: flessibile dal punto di vista della progettazione, Starck 3 si adatta ad ogni tipo di spazio e offre soluzioni perfette anche per bagni di dimensioni ridotte e pianta complessa. Dal WC con ingombro limitato al lavabo da console, dal lavamani ad angolo al vaso con seduta rialzata, dalle vasche ai piatti doccia, Starck 3 risponde ad ogni esigenza.

Starck 3
design: Philippe Starck
In the wake of editions 1 and 2, Starck 3 is the third stage in the collaboration between the French designer and Duravit. Suitable for public and semi-public bathrooms, the new series solves any problem. Flexible from a design standpoint, Starck 3 adapts to spaces of all types and offers perfect solutions for small bathrooms and complex floor plans. From a WC with limited volume to a console washbasin, from a corner washstand to a toilet with a raised seat and from tubs to shower trays, Starck 3 responds to every requirement.

Ceramica Catalano
Str. Prov. Falerina Km 7,200
01034 Fabrica di Roma (Viterbo)
T +39-07615661
F +39-0761574304
segreteria@catalano.it
venditeitalia@catalano.it
export@catalano.it
www.catalano.it

Zerokono
design: Corporate Design Catalano
Zero è il programma di sanitari in ceramica più ampio (27 prodotti) sviluppato dalla Catalano nei suoi trent'anni di storia. Progettato con Nilo Gioacchini a partire dal 1998, Zero è ora organizzato in quattro sistemi: Zerolight, Zero, Zerokono (qui illustrato da Kono 75) e Zero+. Improntati allo stesso concept, essi coprono qualsiasi necessità. Il riferimento a figure geometriche semplici – ellisse, cerchio, quadrato e rettangolo – serve ad enfatizzare le numerose tipologie disponibili. In Kono 75, un ampio e profondo bacino è inserito in un semicerchio.

Zerokono
design: Corporate Design Catalano
Zero is the broadest programme of ceramic sanitary items (27 products) developed by Catalano in its 30-year history. Designed with Nilo Gioacchini, starting in 1998, Zero is now organized into four systems – Zerolight, Zero, Zerokono (illustrated here by Kono 75) and Zero+. Inspired by the same concept, these items address any need whatsoever. The reference to simple geometric figures – ellipses, circles, squares and rectangles – serves to emphasize the numerous typologies available. In Kono 75, a broad and deep basin is set into a semi-circle.

Ceramica Dolomite
Via Cavassico Inferiore, 160
32028 Trichiana (Belluno)
T +39-04375581
F +39-0437754383
info@ceramicadolomite.it
www.ceramicadolomite.com

Sweet Life
design: Antonio Bullo
La serie dispone di una vasta gamma di prodotti, proposti in svariate dimensioni e con diversi modi di messa in opera. Bidet e vaso sono "back to wall", consentono cioè l'installazione a filo parete: eliminando una zona difficile da pulire, si favorisce l'igiene. Bidet e vaso sono inoltre più alti (43 cm) dei modelli comunemente in uso e quindi più comodi. I lavabi hanno il bacino molto largo, con superfici d'appoggio più o meno ampie al variare dei modelli. Ceramica Dolomite è una divisione di American Standard Italia.

Sweet Life
design: Antonio Bullo
The series includes a range of products, offered in various dimensions and with different modes of installation. Bidet and bowl are 'back to wall'; allowing installation flush with the wall, this method hygienically eliminates a hard-to-clean area. Bidet and bowl are also higher (43 cm) than the models commonly in use, hence more comfortable. Sinks have very large basins with surfaces that vary in width according to the model. Ceramica Dolomite is a division of American Standard Italia.

Il BagnoAlessi
Laufen
Wahlenstrasse 46
CH-4242 Laufen (Switzerland)
T +41-61-7657111
F +41-61-7655111
www.laufen.ch
Oras Oy
Isometsäntie 2 – P.O. Box 40
FIN-26101 Rauma (Finland)
T +358-(0)2-8361
F +358-(0)2-8316300
www.oras.com
Inda
Via XXV Aprile, 53
21032 Caravate (VA)
T +39-0332608111
F +39-0332619317
www.inda.net

IlBagnoAlessi
design: Stefano Giovannoni
Il progetto si avvale di sanitari e vasche prodotti e distribuiti da Laufen, di rubinetteria Oras, di mobili, accessori e cabine doccia Inda. Secondo Alberto Alessi, il progetto, realizzato con la collaborazione di Stefano Giovannoni, propone "il più completo scenario della stanza da bagno mai realizzato a livello industriale: dai sanitari in ceramica… al tessile da bagno". Le forme (riconducibili all'approccio psicanalitico suggerito da Alessi) sono tonde per le porcellane, rigorose per mobili e accessori, robustamente falliche per i rubinetti, ma sempre ludiche.

IlBagnoAlessi
design: Stefano Giovannoni
The design makes use of tubs produced and distributed by Laufen, faucets by Oras and Inda furniture, accessories and shower stalls. In Alberto Alessi's view, the project, carried out with Stefano Giovannoni's collaboration, offers 'the most complete bathroom scenario ever carried out at the industrial level, from ceramic sanitary items…to bathroom textiles'. Forms (which hark back to the psychoanalytical approach suggested by Alessi) are round for porcelain elements, rigorous for furniture and accessories and resolutely phallic for the faucets, but always playful.

Rapsel
Via A. Volta, 13
20019 Settimo Milanese (Milano)
T +39-023355981
F +39-0233501306
rapsel@tin.it
www.rapsel.it

Barcelona Collection
design: Matteo Thun
Barcelona Collection, ispirata alle forme rigorose del padiglione di Mies, è pensata per il contract ma è adatta anche alla casa. I lavabi sono dotati di un sistema brevettato di scarico e piletta: lo scarico è nascosto e l'acqua defluisce attraverso una fessura posta in corrispondenza del bordo frontale. I lavabi, nelle versioni large e small, sono realizzati in pietra portoghese, pietra serena, ceramica e velvet (resina), sono sorretti da staffe disegnate ad hoc oppure posati su piani forniti su misura e completati da accessori d'acciaio inox e da rubinetteria Vola.

Barcelona Collection
design: Matteo Thun
The Barcelona Collection, inspired by the rigorous forms of the Mies pavilion, was conceived for contract applications but is suitable for the home. Washbasins are equipped with a patented drainpipe and floor drain. The drainpipe is hidden and water flows off through an opening located near the front edge. The washbasins, in large and small versions, are made of Portuguese stone, sandstone, ceramics and velvet (resin). They are supported by custom brackets or placed on made-to-order tops and completed by stainless steel accessories and Vola faucets and fittings.

rassegna

Ceramica Flaminia
S.S. Flaminia km 54,630
01033 Civita Castellana (Viterbo)
T +39-0761542030
F +39-0761540069
ceramicaflaminia@ceramicaflaminia.it
www.ceramicaflaminia.it

Nuda
design: Roberto e Ludovica Palomba
La ceramica si fa sensuale. I nuovi lavabi della linea Nuda hanno una forma geometrica ma non troppo rigorosa. Anche in questo caso, la serie è pensata come un progetto aperto, una tappa di un percorso che in pochi anni ha trasformato Ceramica Flaminia in un'azienda che fa tendenza nel proprio settore, cammino iniziato nel 1997 con Acquagrande, lavabo 'architettonico' firmato da Giulio Cappellini e Ludovica e Roberto Palomba. Il lavabo Nuda è qui accostato ai mobili Simple e abbinato a un rubinetto di Sieger design per Dornbracht.

Nuda
design: Roberto and Ludovica Palomba
Ceramic is going sensual. New washbasins from the Nuda line have a geometric yet non-rigorous shape. In this case, too, the series is considered an open project, a new stage in a process that has transformed Ceramica Flaminia, in just a few years, into a company that is creating trends in its sector, an approach begun in 1997 with Acquagrande, an 'architectonic' washbasin designed by Giulio Cappellini and Ludovica and Roberto Palomba. The Nuda washbasin is placed near Simple furniture and combined with a Sieger design faucet for Dornbracht.

Sicart
Via dell'Artigianato, 6
36050 Cartigliano (Vicenza)
T +39-0424590271
F +39-0424828731
info@sicart.it
www.sicart.it

Bubb XL
design: Nicoletta Rossetto
I lavabi della linea Bubb hanno geometrie morbide ed accattivanti, che ne fanno accessori semplici e funzionali, ma tutt'altro che banali. I colori del gres ceramico sono studiati per consentire un'ampia gamma di combinazioni e assecondare le più diverse necessità. Il lavabo Bubb XL (qui illustrato), con la sua forma rettangolare e la posizione asimmetrica del bacino, propone una soluzione inconsueta per il bagno.

Bubb XL
design: Nicoletta Rossetto
Washbasins from the Bubb line have soft and enchanting geometries, making them simple and functional accessories that are anything but trite. The shades of ceramic stoneware are researched to allow a wide spectrum of combinations and address many necessities. The Bubb XL sink (shown here), with its rectangular shape and asymmetrical position of the basin, offers an unusual solution for the bathroom.

Corian
Marchio Registrato di **DuPont**
DuPont de Nemours Italiana
Via A. Volta, 16
20093 Cologno Monzese (Milano)
F +39-0227300558
claudio.greco@ita.dupont.com
www.corian.com
www.dupont.com
Obumex
Waterloolaan 30
B-1000 Brussel (Belgium)
T +32-(0)2-5029780
F +32-(0)2-5029782
www.obumex.be

Lavabo in Corian
design: John Pawson
Corian è il marchio commerciale registrato che contraddistingue un materiale composito inventato e prodotto solo da DuPont. Non poroso, resistente alle macchie, facile da pulire, robusto, durevole, ripristinabile e riciclabile, Corian è impiegato per realizzare superfici piane e curve. Qui è illustrato un lavabo in Corian Glacier White, disegnato da John Pawson per Obumex. Le lastre di Corian possono essere tagliate, termoformate e unite con uno speciale adesivo: i piani che ne risultano sono continui e non necessitano di bordi di finitura.

Corian washbasin
design: John Pawson
Corian, a registered commercial trademark, distinguishes a composite material invented and produced only by DuPont. Non-porous, stain-resistant, easy to clean, sturdy, long-lasting, renewable and recyclable, Corian is used to make both flat and curved surfaces. Shown here is a washbasin in Corian Glacier White, designed by John Pawson for Obumex. Slabs of Corian can be cut, heat-formed and joined with special adhesive to make surfaces that are unbroken and don't require finished edges.

Inda
Via XXV Aprile, 53
21032 Caravate (Varese)
T +39-0332608111
F +39-0332619317
info@inda.net
www.inda.net

Touch
design: Altakuota
La serie comprende una gamma completa di mobili e accessori per arredare qualsiasi tipo di bagno. Il piccolo lavamani ceramico a muro, qui illustrato, si applica da solo oppure attrezzato con pratici bracci laterali da usare come portasalviette, o affiancato da uno o due ripiani laterali di legno o marmo. Si ottiene così una soluzione pratica ed elegante, adatta anche ad ambienti difficili da arredare, che richiedano però la presenza di un lavabo.

Touch
design: Altakuota
This series comprises a complete range of furniture and accessories for furnishing bathrooms of all types. The small, wall-mounted ceramic washstand illustrated here may be installed on its own, equipped with practical side arms that serve as towel bars or flanked by one or two lateral shelves in wood or marble. The result is a practical solution suitable for areas that are difficult to furnish yet require a washbasin.

Zazzeri
Rubinetterie Zazzeri
Via del Roseto, 56/64
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
T +39-055696051
F +39-055696309
info@zazzeri.it
www.zazzeri.it

Z Point
design: Simone Micheli
Il progettista dichiara: "Ho concepito questo miscelatore con il basico intento di creare un'entità capace di alterare gli equilibri statici del mondo del rubinetto". Z Point si attiva premendo un tasto anziché girando una manopola o agendo su una leva. Anche la forma della bocca d'erogazione non fa concessioni soft: nel modello a parete, qui illustrato, la bocca è un tubo perfettamente rettilineo, forato verso il basso nella parte estrema.

Z Point
design: Simone Micheli
The designer says, 'I conceived this mixer with the basic intent of creating an entity capable of altering static balances in the world of the faucet'. Z Point is set in motion by pressing a key instead of rotating a knob or shifting a lever. Even the shape of the inlet has nothing soft about it. In the wall model, shown here, it is a perfectly rectilinear tube, perforated toward the bottom at the farthest point.

Rubinetterie Ritmonio
Via Indren, 4
Zona Industriale Roccapietra
13019 Varallo Sesia (Vercelli)
T +39-0163560000
F +39-0163560100
info@ritmonio.it
www.ritmonio.com

Frame
design: Massimiliano Della Monaca e Davide Vercelli
Un flessibile e un telaio portante: ecco in sintesi la rubinetteria Frame. Il telaio, ricavato da una lastra d'acciaio inox tagliata al laser, è un elemento strutturale e dalla sua funzione derivano i vuoti e i pieni che lo disegnano. La canna è costituita da un flessibile in treccia d'acciaio inox AISI 304 ricoperto di PVC trasparente. Il corpo tecnico dei miscelatori da lavabo e bidet è posto sotto il piano, lasciando a vista solo la canna con il suo telaio e il comando a joystick. Proposta sconcertante ma interessante.

Frame
design: Massimiliano Della Monaca and Davide Vercelli
A flexible tube and a support frame: this, in short, is the Frame faucet. The frame, carved from a laser-cut stainless steel sheet, is a structural element whose function gives rise to the voids and solids that trace it. The flexible tube is a braid of AISI 304 stainless steel covered with transparent PVC. The technical body of the washbasin and bidet mixers is located under the top, leaving only the delivery mouth visible, with its frame and joystick control. On the whole, a disconcerting but intriguing proposal.

KWC AG
Hauptstrasse 57
CH-5726 Unterkulm (Switzerland)
T +41-62-7686868
F +41-62-7686162
www.kwc.com
In Italia: **KWC Italia**
Via Meucci, 34
36057 Arcugnano (Vicenza)
T +39-0444964820
F +39-0444964735
info@kwc.it
www.kwc.it

KWC Disko
design: KWC
Rubinetto a muro o da lavabo, KWC Disko è un raffinato miscelatore monocomando, disponibile in diverse finiture – tra le quali alcune superfici PVD (physical vapour deposition, un trattamento ecologico che assicura pulizia e durata). Disko ha portata d'acqua costante (9 l/min a 3 bar) ed è equipaggiato con cartuccia a dischi ceramici, limitazione della temperatura ed erogatore con cascata Neoperl. Apertura, miscelazione e chiusura sono concentrate in un unico comando: con una rotazione continua la temperatura aumenta, ma il flusso d'acqua rimane invariato.

KWC Disko
design: KWC
A wall or washstand faucet, KWC Disko is a refined single-control mixer available in various finishes – including several PVD surfaces (physical vapour deposition, an ecological treatment that ensures cleanliness and durability). Disko delivers a constant flow of water (9 litres/min, 3 bars) and is equipped with a ceramic disk cartridge and temperature and delivery limitation with a Neoperl down-flow. Opening, mixing and closing devices are concentrated in a single control: with continual rotation the temperature goes up, but the flow of water remains the same.

Vola A/S
Lunavej 2
DK-8700 Horsens (Denmark)
T +45-7023-5500
F +45-7023-5511
sales@vola.dk
www.vola.dk
in Italia: **Rapsel**
Via A. Volta, 13
20019 Settimo Milanese (Milano)
T +39-023355981
F +39-0233501306
rapsel@tin.it
www.rapsel.it

Vola
design: Arne Jacobsen
Nel 1961 Arne Jacobsen fu interpellato da Verner Overgaard, proprietario della Vola A/S, un'azienda fondata nel 1873, perché sviluppasse un nuovo concetto di rubinetti e miscelatori da incasso: tutte le parti meccaniche sarebbero state nascoste, in modo che solo le manopole e la bocca d'erogazione fossero a vista. All'epoca questo era un concetto assolutamente nuovo, che Jacobsen tradusse in una serie di prodotti ancora oggi attualissimi, come il miscelatore monocomando da muro, qui abbinato ad un lavabo della Barcelona Collection, di Matteo Thun per Rapsel.

Vola
design: Arne Jacobsen
In 1961, Verner Overgaard, the owner of Vola A/S, a company founded in 1873, invited Arne Jacobsen to develop a new concept for built-in faucets and mixers. All the mechanical parts would have been hidden, with only the knobs and delivery mouth visible. This was an absolutely new concept in that era, and Jacobsen translated it into a series of products that are still ultramodern today, such as the single-control wall mixer, shown here with a washbasin from the Barcelona Collection by Matteo Thun for Rapsel.

rassegna

Stella
Rubinetterie Stella
Via Achille Mauri, 4
20123 Milano
T +39-0286995455
F +39-0286995463
info@rubinetteriestella.it
www.rubinetteriestella.it

Box
design: Carlo Santi
Per forma e modalità di funzionamento, Box – la prima serie di miscelatori monocomando prodotta da Stella – ha anticipato i più attuali criteri estetici e tecnici. Il dispositivo di miscelazione esclusivo permette di controllare l'apertura, la chiusura e la miscelazione dell'acqua con un solo gesto. Il programma si è recentemente arricchito di nuovi modelli (per esempio quello per lavabo a bocca alta, qui illustrato) e finiture (la leva è proposta ora anche in cromo satinato e in materiale semitrasparente o trasparente).

Box
design: Carlo Santi
For form and functional procedures, Box – the first series of single-control mixers produced by Stella – anticipates the most advanced aesthetic and technical criteria. The exclusive mixing device allows the faucet to be turned on and off and water to be mixed with a single gesture. The programme was recently enriched with new models (such as the version for the washbasin with high spout, shown here) and finishes (the lever is offered in satin-finish chromium and a semi-transparent or transparent material).

F.lli Frattini
Rubinetterie F.lli Frattini
Via Roma, 125
28017 San Maurizio d'Opaglio (NO)
T +39-032296127
F +39-0322967272
info@frattini.it
www.frattini.com

Megane
design: Paolo Bertarelli
Tutte le parti di Megane, dalla leva di comando all'astina del salterello, sono progettate per garantire praticità e funzionalità, ma all'insegna di scelte formali insolite, originali anche per miscelatori monocomando dell'ultima generazione. La serie, comprendente tutti i consueti modelli per il bagno, dal gruppo vasca al miscelatore per lavabo con canna alta (qui illustrato), è disponibile nella versione cromata o satinata.

Megane
design: Paolo Bertarelli
All of Megane's parts, from control lever to catch rod, were designed to offer practicality and functional performance, but they are also characterized by unusual formal choices, unique among the latest single-control mixers. The series, including all the usual models for bathrooms, from a tub unit to a washbasin mixer with a high delivery mouth (shown here), is available in a chromium-plated or satin-finish version.

Ideal Standard
Divisione di American Standard Italia
Via Ampère, 102
20131 Milano
T +39-0228881
F +39-022888200
Numero verde 800-820005
www.idealstandard.it

Ipnos
design: Ideal Standard
La rubinetteria Ipnos ha linee semplici, simmetriche, che si concretano in forme allungate ed eleganti, adatte agli ambienti più raffinati. Con la sua gamma completa di miscelatori monocomando per appoggio su piano (qui è illustrato il modello allungato per lavabi alti), Ipnos è il compagno ideale di tutti i moderni lavabi d'arredo. La bocca d'erogazione è dotata di rompigetto Neoperl. I miscelatori ad incasso per vasca/doccia e per doccia non sono corredati né di bocca d'erogazione né di componenti doccia. Finitura: cromato.

Ipnos
design: Ideal Standard
Ipnos faucets have simple, symmetrical lines that render elongated and elegant forms suitable for the most refined surroundings. With its complete spectrum of single-control mixers for washbasin tops (shown here is a model with an elongated body), Ipnos is the ideal companion for all modern sinks. The delivery spout is equipped with a Neoperl jet regulator. Built-in mixers for tub/shower and shower are not equipped with either a delivery spout or shower components. Finish: chromium-plated.

Teknobili
Divisione della Nobili Rubinetterie
Carlo Nobili Rubinetterie
Via Lagone, 32
28021 Borgomanero (Novara)
T +39-0322844555
F +39-0322846489
info@nobili-spa.com
www.nobili-spa.com

Miscelatore monocomando
design: Teknobili
I lavabi alti hanno portato alla creazione di una nuova tipologia di rubinetti: apparecchi dal corpo allungato, in modo che la bocca d'erogazione sia posta all'altezza necessaria a far defluire l'acqua nel bacino in modo corretto. A questa tipologia appartiene il miscelatore monocomando qui proposto. Non è corredato di scarico.

Single-control mixer
design: Teknobili
High washbasins have led to the creation of a new typology of faucets – apparatuses with elongated bodies, so that delivery spout is placed at the height necessary to make the water flow properly into the basin. A member of this typology is the single-control mixer shown here. No drain-off mechanism is provided.

Ottone Meloda
Via Lagna, 5
28017 San Maurizio d'Opaglio (NO)
T +39-0322923811
F +39-0322923802
info@ottonemeloda.com
www.ottonemeloda.com

Proteus
design: OM Studio Design
Versatile miscelatore monocomando dalle linee essenziali, Proteus s'inserisce con discrezione in ogni ambiente, anche perché sa adattarsi a qualsiasi necessità. È, infatti, disponibile anche nella versione termostatica per vasca e doccia, che assicura un perfetto controllo della temperatura, e nella versione elettronica per lavabo, adatta anche agli impieghi non domestici.

Proteus
design: OM Studio Design
A versatile single-control mixer with essential lines, Proteus fits discreetly into any room, capable of adapting to any necessity. It is available in a thermostatic version for tub and shower, assuring perfect temperature control. The electronic version for washbasins is also appropriate for non-domestic use.

IB Torbre Rubinetterie
Via dei Pianotti, 3/5
25068 Sarezzo (Brescia)
T +39-030802101
F +39-030803097
ibtorbre@ibitorbre.it
www.ibtorbre.it

K(h)riò
design: Nadia Mongilardi
La collezione si distingue per la sintesi formale e l'unità stilistica generata dall'uso rigoroso ma asimmetrico del cilindro. K(h)riò impiega Ultem 2300, un polimero termoplastico finora utilizzato prevalentemente per applicazioni aerospaziali, caratterizzato da ottima stabilità dimensionale alle alte temperature, notevole resistenza chimica e buone proprietà elettriche. La linea è disponibile nelle finiture: cromo, cromo/oro, cromo opaco, nickel spazzolato. La sommità del comando d'erogazione può essere in wengé o frassino sbiancato.

K(h)riò
design: Nadia Mongilardi
This collection is distinguished for its formal synthesis and stylistic unity, generated by a rigorous but asymmetrical use of the cylinder. K(h)riò utilizes Ultem 2300; a thermoplastic polymer mostly used, until now, for aerospace applications; it is characterized by optimal stability at high temperatures, remarkable chemical resistance and excellent electrical properties. The line comes in the following finishes: chromium, chromium/gold, matte chromium and brushed nickel. The top of the delivery control comes in wengé or bleached ash.

Rubinetterie Cristina
Via Fava, 56
28024 Gozzano (Novara)
T +39-0322956340
F +39-0322956556
cristina@cristina.ch
www.cristinarubinetterie.com

Vizio
design: Massimo Farinatti
Secondo le parole del progettista, "Vizio si propone come un oggetto in grado di collegare la necessità di un'operazione quotidiana, come l'abluzione, con il bisogno di libertà…". In un primo momento, il progetto prevedeva l'utilizzo di una cartuccia con comando joystick, ma si è poi optato per una di tipo tradizionale. Particolare attenzione è stata rivolta al gruppo vasca: il miscelatore è sviluppato in senso orizzontale, giungendo ad una soluzione molto semplice e pulita, nonostante il forte carattere formale.

Vizio
design: Massimo Farinatti
According to the designer, 'Vizio is offered as an object capable of connecting the necessity of a daily operation, such as ablution, with a need for freedom….' At first the design called for the use of a cartridge with a control joystick, but then changed to a traditional type. Particular attention was paid to the tub group. The mixer is developed in a horizontal direction, arriving at a solution that is simple and clean, despite the forceful, innovative character of the design.

Newform
Via Marconi, 25/A – Fraz. Vintebbio
13037 Serravalle Sesia (Vercelli)
T +39-0163450540
F +39-0163459745
newform@newform-italy.com
www.newform-italy.com

Tridis
design: Newform
Il progetto Tridis si propone come armonia delle forme in chiave innovativa, è il "design pungente". Caratterizzato da un aggressivo aspetto ispirato alle geometrie triangolari, il miscelatore è proposto con la tradizionale leva di comando (Tridis) oppure con la leva di comando a joystick (Tridis-J). Entrambi sono disponibili nelle finiture cromo lucido o satinato e argento spazzolato.

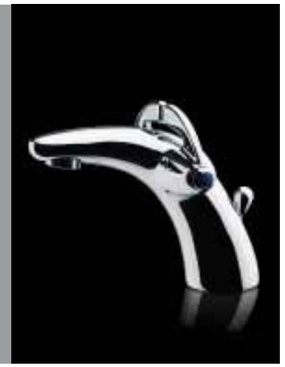
Tridis
design: Newform
The Tridis design is a balance of forms in an innovative key. An 'exciting design', it is characterized by an aggressive look, inspired by triangular geometries. The mixer is offered with the traditional lever (Tridis) or a joystick control (Tridis-J). Both are available in shiny or satin chromium and brushed silver finishes.

X-Novo Webert
Rubinetteria Webert
Via Maria F. Beltrami, 11
28014 Maggiora (Novara)
T +39-0322870180
F +39-032287472
info@webert.it
www.webert.it

Giorgio
design: Aldo Cibic
Nata nel 1975 come centro di distribuzione di articoli termosanitari, Rubinetteria Webert si è trasformata in una società di servizi, dapprima dedita all'assemblaggio di componenti per terzi e in seguito alla produzione autonoma. Con la nascita del brand X-Novo, affidato alla guida progettuale di Aldo Cibic, l'azienda ha affermato ulteriormente la propria identità. Tra i prodotti del nuovo marchio si annovera il miscelatore monocomando Giorgio (qui illustrato). Utilizza una cartuccia di tipo joystick, che consente con un minimo movimento la massima manovrabilità.

Giorgio
design: Aldo Cibic
Founded in 1975 as a distribution centre for heating and sanitary items, Rubinetteria Webert has become a service company dedicated first to the assembly of components for third parties and subsequently to autonomous production. With the birth of the X-Novo brand, a project guided by Aldo Cibic, the company has affirmed its identity even further. Among the new brand's products is the Giorgio single-control mixer (shown here). It takes a joystick-type cartridge, which provides for the maximum maneuverability with a minimal movement.

Mamoli
Mamoli Robinetteria
Piazza S. Mamoli, 1
20084 Lacchiarella (Milano)
T +39-02900461
F +39-0290033122
info@mamoli.it
www.mamoli.it



RA
design: Paolo Pedrizzetti
L'innovativo miscelatore monoforo progettato da Paolo Pedrizzetti ha due leve contrapposte che permettono di controllare con grande precisione, e con una sola mano, temperatura e quantità d'acqua erogata. Le leve comandano due vitoni ceramici con un angolo d'apertura/chiusura di 90°; l'allineamento delle stesse, fondamentale per il buon funzionamento e l'estetica, è garantito da un particolare accorgimento brevettato. L'originalità del funzionamento e del design ha valso a RA importanti riconoscimenti.

RA
design: Paolo Pedrizzetti
The innovative single-hole mixer designed by Paolo Pedrizzetti has two facing levers that control the temperature and quantity of water with great precision, and only one hand. The levers command two ceramic valves with an opening/closing angle of 90°; their alignment, fundamental for good function and aesthetics, is guaranteed by a special patented device. The originality of RA's function and design has attracted significant recognition.

Fantini Rubinetterie
Fratelli Fantini
Via M. Buonarroti, 4
28010 Pella (Novara)
T +39-0322969127
F +39-0322969530
fantini@fantini.it
www.fantini.it

Plano
design: Angeletti & Ruzza
Miscelatore monocomando per lavabo con scarico automatico, completo di leva, Plano ha una rassicurante consistenza, che gli deriva da una forma minimale ma non priva di carattere, frutto di una decisa scelta progettuale. Il corpo del monocomando è cromato, mentre la leva ha un inserto di legno (wengé o ciliegio).

Plano
design: Angeletti & Ruzza
A single-control mixer with automatic drain, complete with lever, Plano has a reassuring consistency that derives from a shape that's minimal but not devoid of character, the fruit of alert design research. The body of the mixer is chromium-plated, while the lever has a wooden inlay (wengé or cherry).

PiemmePaffoni
Via Geola, 6
28013 Maggiate Superiore
Gattico (Novara)
T +39-0322880227
F +39-0322880191
info@piemmepaffoni.com
www.piemmepaffoni.com

Birillo
design: PiemmePaffoni
Miscelatore monocomando per lavabo con scarico automatico (BI070), Birillo ha una linea elegante, derivante dall'accostamento di solidi semplici. Sia il corpo e la bocca d'erogazione sia la leva di comando sono, infatti, dei cilindri, che la cromatura lucida trasforma in superfici specchianti.

Birillo
design: PiemmePaffoni
A single-control mixer for a washbasin with automatic drain (BI070), Birillo has an elegant line deriving from a combination of simple solids. The body and delivery spout as well as the control lever are, in fact, cylinders, transformed into mirrored surfaces by lustrous chromium plating.

Savil Rubinetterie
Via Monte Guglielmo, 71
25060 Cogozzo di Villa Carcina (BS)
T +39-0308900437
F +39-0308901056
info@savil.it
www.savil.it

Atrix
design: Savil
I rubinetti Atrix (monoforo, batterie, gruppi vasca e doccia) hanno manopole a tre punte che facilitano la presa e la regolazione del flusso. La lucentezza delle rifiniture cromo e cromo/oro o la discreta eleganza del cromo/satinato mette in luce le gradevoli forme delle manopole e delle bocche d'erogazione.
La serie comprende modelli per ogni necessità d'installazione, cucina compresa, forniti di vitoni a dischi ceramici. Qui è illustrato un rubinetto monoforo per lavabo con bocca girevole.

Atrix
design: Savil
Atrix faucets (single-hole, set, tub and shower groups) have knobs with three points that facilitate grip and adjustment of flow. The lustre of chromium and chromium/gold or the discreet elegance of chromium/satin finish highlights the graceful shapes of the knobs and delivery mouths. The series includes models for every installation necessity, including the kitchen, supplied with ceramic disk valves. Shown here is a single-hole faucet with a rotary spout for washbasins.

Hesa
Rubinetteria Hesa
Regione Ranco, 2
28010 Ameno (Novara)
T +39-0322998898
F +39-0322998899
hesasrl@internetpiu.com
www.hesasrl.it

Lera
design: Hesa
La Hesa Rubinetterie, nata nel 1993, si è specializzata in rubinetteria da bagno e cucina, con particolare attenzione alla miscelazione monocomando. Tutti i prodotti corrispondono alle normative europee e sono caratterizzati da forme moderne e classiche.
Le collezioni più recenti, Minimo e Lera, hanno un'impronta minimalista e contenuti tecnologici innovativi.
Il programma Lera, qui illustrato dal monoblocco lavabo a bocca alta con scarico automatico, è in grado di coprire qualsiasi esigenza del bagno e della cucina.

Lera
design: Hesa
Founded in 1993, Hesa specializes in bathroom and kitchen faucets, with a particular emphasis on single-control mixing. All products correspond to European norms and are characterized by modern and classic forms. The latest collections, Minimo and Lera, have a minimalist imprint and an innovative technological content. The Lera range, illustrated here by a three-hole set, represents a complete programme capable of satisfying any bath or kitchen need.

Fir Design
Marchio di Fir Italia
Fir Rubinetterie
S.R. 229 Km 18,900
28010 Vaprio d'Agogna (Novara)
T +39-0321996423
F +39-0321996426
fir@fir-italia.it
www.fir-italia.it

Cora36
design: Fir Design
La serie Cora36 propone una collezione completa di prodotti – dal miscelatore allo scaldasalviette – per arredare il bagno. Il miscelatore lavabo a tre fori, qui illustrato, ha una forma essenziale, priva di qualsiasi decorazione. La leva del miscelatore riprende in miniatura il volume cilindrico del corpo principale, così come il salterello alla base del miscelatore. La bocca d'erogazione spezza la verticalità della composizione, creando un piacevole gioco di rotondità. La regolazione con vitoni a dischi ceramici fa risparmiare energia e acqua.

Cora36
design: Fir Design
The Cora36 series offers a complete collection of products – from mixer to towel warmer – for furnishing the bath. The three-hole washbasin mixer shown here features an essential form devoid of decoration. The mixer's lever picks up, in miniature, the cylindrical volume of the main body, as does the catch at the base of the mixer. The delivery spout interrupts the composition's vertical thrust, creating a pleasing play on roundness. Adjustment with ceramic disk valves effects savings in energy and water.

Rapetti Atelier
Rubinetterie Rapetti
Via San Martino della Battaglia, 3
46043 Castiglione delle Stiviere (MN)
T +39-03766761
F +39-0376638127
info@rapetti.it
www.rapetti.com

Bellessere
design: B. Group
I rubinetti Bellessere hanno linee pure, di sobria eleganza, come suggerisce la batteria tre fori per lavabo, qui illustrata. Le parti terminali delle manopole e della bocca d'erogazione si raccordano al piano di ceramica con un'elegante curvatura, che rende più semplice anche la pulizia. Pur nella loro classicità, sono forme adatte anche ad ambienti contemporanei.

Bellessere
design: B. Group
Bellessere faucets have pure, elegantly sober lines, as suggested by the three-hole set for washbasins shown here. The terminal parts of the knobs and delivery spout are connected to the ceramic top with an elegant curve that facilitates cleaning. Though classic in concept, these forms are perfect for contemporary surroundings as well.

Grohe
Friedrich Grohe AG & Co. KG
Hauptstraße 137
58675 Hemer (Germany)
T +49-(0)2372-930
F +49-(0)2372-931322
info@grohe.com
www.grohe.com
In Italia: **Grohe**
Via Castellazzo, 9/B
20040 Cambiago (Milano)
T +39-02959401
F +39-0295940263
Numero verde 800-289025
info@grohe.it
www.grohe.it

Freehander
design: Grohe
Freehander è un braccio doccia sul quale sono montati due soffioni, entrambi orientabili e con getto normale o tipo idromassaggio. Il soffione frontale è regolabile anche sulla funzione 'eco' e il secondo soffione è disattivabile qualora fosse necessario un solo getto doccia. Anche l'elemento portante può passare dalla posizione alta – funzione soffione – alla posizione bassa – funzione soffione laterale. Freehander può essere installato in bagni nuovi o da ristrutturare, con rubinetteria esterna o da incasso.

Freehander
design: Grohe
Freehander is a shower arm on which are mounted two jets, both tiltable and with a standard or whirlpool-type head. The frontal shower may be adjusted for 'eco' function, and the other may be inactivated whenever a single jet is desired. Even the support element can move from a high position for normal shower function to a low one for lateral function. Freehander may be installed in new or renovated bathrooms, with exterior or built-in faucets.

Hansa
Sigmaringer Straße, 107
D-70567 Stuttgart (Germany)
T +49-(0)711-1614363
F +49-(0)711-1614458
info@hansametall.com
www.hansametall.com
in Italia: **Hansa Italiana**
Via Francesca, 19/D
25030 Coccaglio (Brescia)
T +39-0307716311
F +39-0307702132
hansaitaliana@hansa.it
www.hansametall.com

Oasi Doccia
design: Hansa
Oasi Doccia consente di avere benefici del classico idromassaggio anche senza disporre di un box doccia tradizionale. Le docce laterali, inserite nel muro, e il soffione centrale con selettore di getto avvolgono interamente il corpo, stimolando la microcircolazione grazie a tre tipi di getto: morbido, misto ad aria forte ad aghi e ad intermittenza. I getti utilizzano un miscelatore termostatico che permette di passare in modo repentino dall'acqua calda a quella fredda (doccia scozzese).
Sono disponibili versioni a tre, quattro o sei doccette.

Shower Oasis
design: Hansa
Shower Oasis gives users the benefits of a classic whirlpool, even without a traditional shower stall. Lateral jets fitted into the wall and a central shower head with jet selector surround the body from head to toe, stimulating circulation with three types of jet – soft, mixed with blasts of air, needle and intermittent. The jets use a thermostatic mixer that enables the user to change suddenly from hot to cold water (Scottish shower). Available are versions with three, four or six jets.

I.S.A. Idrosanitaria
Via Seradello, 157
Loc. Ponte Zanano
25068 Sarezzo (Brescia)
T +39-030832881
F +39-030832883
info@isa-idrosanitaria.it
www.isaidrosanitaria.it

Bliss
design: Studio Zetass
Doccetta in ABS cromato, Bliss è dotata di tre getti – massaggio, pioggia, soft – e del sistema anticalcare Fast Clean. Può essere usata su diversi tipi d'asta. Bliss nasconde anche un piccolo segreto: il retro della doccetta accoglie uno specchio tondo infrangibile, piccolo omaggio alla vanità e agli specchi da toeletta in voga presso le nostre nonne, ai quali la sua forma s'ispira.

Bliss
design: Studio Zetass
A hand shower in chromium-plated ABS, Bliss is equipped with three jets – massage, rain and soft – and the Fast Clean anti-lime system. Usable with rods of various types, Bliss hides a little secret: at the back of the hand shower is an unbreakable round mirror, a small tribute to our grandmothers' vanity mirrors, which inspired its shape.

Bossini
Via G. Matteotti, 170/A
25014 Castenedolo (Brescia)
T +39-0302134211
F +39-0302134290
Numero verde 800-801260
info@bossini.it
www.bossini.it

Compact
design: Bossini
Doccia idromassaggio autopulente a cinque getti, Compact ha un'originale linea a tutto tondo e un'impugnatura ergonomica.
Montata sul Set Saliscendi, come qui suggerito, si dimostra un'ottima sintesi di praticità ed eleganza.
Il supporto centrale scorrevole consente una doppia regolazione: verticale mediante un pulsante posto sul lato destro e un'inclinazione della doccia di 30°, tramite la manopola posta sul lato sinistro; è possibile inoltre ruotare la doccia in senso orizzontale sull'asta a sezione tonda.

Compact
design: Bossini
A self-cleaning whirlpool shower with five jets, Compact has an original line in full relief and an ergonomic grip. Mounted on a height-adjustment set, as suggested here, it has proven a perfect synthesis of practicality and elegance. The sliding central support allows dual adjustment: vertical through a pushbutton on the right side and a tilt of 30° through a knob on the left. One can also rotate the shower horizontally on a rod with a round section.

Visentin
Via Garibaldi, 15
28076 Pogno (Novara)
T +39-0322997400
F +39-032297116
www.visentin.it

Gioielli
design: Visentin
Programma per il bagno e la doccia, Gioielli by Visentin può contare su 18 tipologie di soffioni monogetto, con modelli orizzontali e docce laterali a colonna. Tutti gli articoli sono realizzati in ottone e proposti in quattro finiture: cromo, bronzo, nickel spazzolato e oro. Alcuni soffioni 'a campana', con diametro variabile da 12 a 30 cm, producono un getto a pioggia; altri sono corredati da ugelli a cono o a sfera, ciascuno dotato di Self Cleaning, un dispositivo che facilita la rimozione del calcare. Qui è illustrato un soffione (Ø 12 cm) snodato monogetto, con 42 ugelli a sfera.

Gioielli
design: Visentin
A detailed programme for bath and shower, Gioielli by Visentin comprises 18 different types of single-jet shower heads, including horizontal and columnar lateral models. All items are made of brass and offered in four finishes: chromium, bronze, brushed nickel and gold. Several 'bell' shower heads, with diameters ranging from 12 to 30 cm, produce a rain effect; others are equipped with conical or spherical nozzles, each equipped with Self Cleaning, a device that facilitates the removal of lime deposits. Shown here is a single-jet shower head (12 cm diameter).

Zucchetti Rubinetteria
Via Molini di Resiga, 29
28024 Gozzano (Novara)
T +39-0322954700
F +39-0322954823
www.zucchettionline.it

isy*
design: Matteo Thun
Con isy*, ciascuno è libero di comporre il "sistema di governo dell'acqua" che più gli aggrada, e di cambiarlo in ogni momento, perché il corpo del rubinetto può essere completato da diversi tipi di bocca, leva di miscelazione e manopola. Thun ha, infatti, elaborato un sistema integrato che consente di costruire diverse linee partendo da elementi comuni. Dopo il debutto nel 2001, il sistema ha continuato a crescere. Tra le ultime proposte, il soffione isy*: ha un diametro di 18 cm, un getto a pioggia delicato e un braccio lungo 35 cm.

isy*
design: Matteo Thun
With isy*, everyone is free to compose the most pleasing 'water-governing system' and to change it any time, as the body of the faucet can be completed by various types of spout, a mixing lever and a knob. Thun has worked out an integrated system that allows users to construct various lines from common elements. After its debut in 2001, the system continued to grow. One of its latest offerings, the isy* shower head, has a diameter of 18 cm, a delicate rain jet and an arm 35 cm long.

Cisal Rubinetteria
Via P. Durio, 160
28010 Pella – Frazione Alzo (NO)
T +39-0322918111
F +39-0322969518
cisal@cisal.it
www.cisal.it

Compact
design: Giampiero Peia
Interamente premontato e di semplice installazione, Compact assicura un angolo doccia completo e confortevole. Il miscelatore termostatico, che garantisce il mantenimento della temperatura desiderata, abbinato al deviatore ceramico a cinque uscite, consente diversi tipi di funzionamento. Dietro il pannello di vetro temperato, la struttura posteriore d'acciaio inox ospita su un fianco alcune piccole mensole. La rubinetteria fa parte della serie Less.

Compact
design: Giampiero Peia
Entirely pre-assembled and simple to install, Compact assures a complete and comfortable shower corner. The thermostatic mixer, which guarantees maintenance of the desired temperature, combined with a ceramic deviator with five outlets, allows different types of function. Behind the tempered glass panel, the posterior structure in stainless steel hosts several small shelves at one side. The faucets are part of the Less series.

Iurop
Viale Cassala, 22
20143 Milano
T +39-0289418706
F +39-0289410492
iurop@iurop.com
www.iurop.com

Gesto
design: Giovanni Garrone
La rubinetteria Gesto è concepita come una linea modulare, composta da un 'motore' dove è concentrata la meccanica, che rende possibile la regolazione della temperatura e del flusso con un unico movimento combinato della mano e del polso, adoperando una cartuccia ceramica standard. La coassialità delle uscite dell'acqua miscelata rispetto ai flussi d'adduzione consente linee scarne ed essenziali. Al motore sono quindi collegate le diverse bocche adatte ai differenti usi. Qui è proposto un miscelatore monocomando per doccia con colonna da pavimento.

Gesto
design: Giovanni Garrone
Gesto faucets were conceived as a modular line, composed of a 'motor' concentrating machinery that facilitates temperature adjustment and flow with a single, combined movement of the hand and wrist, using a standard ceramic cartridge. The coaxial nature of the outlets of mixed water with respect to the adduction flow allows lines to be spare and essential. Connected to the motor are spouts suited to different uses. Shown here is a single-control mixer for showers with a floor column.

rassegna

Cesana
Via Dalmazia, 3
Casella Postale 93
20059 Vimercate (Milano)
T +39-039635381
F +39-0396851166
Numero verde 800-393949
www.cesana.it

HalfMoon
design: Piet Billekens
La cabina doccia HalfMoon, proposta con apertura sia a sinistra sia a destra, si compone di una lastra curva di cristallo temperato da 8 mm e di una pedana di teak, dall'originale forma a mezza luna. Le dimensioni del piatto doccia – realizzato in materiale acrilico rinforzato con vetroresina – consentono d'installare la cabina anche in spazi limitati, offrendo in ogni caso un habitat accogliente. La cabina è sostenuta da due tubi di rinforzo: il tubo inferiore sorregge il sedile di poliuretano espanso, mentre quello posto in alto serve da appendiabiti.

HalfMoon
design: Piet Billekens
The HalfMoon shower stall, offered with an opening both left and right, consists of an 8-mm curved tempered plate glass sheet and a teak footboard with an original half-moon shape. The dimensions of the shower tray – made of an acrylic material reinforced with fibreglass – allow the booth to be installed in small spaces, offering an inviting habitat. The booth is supported by two back-up pipes: the lower one bears a seat in foamed polyurethane, while the higher one serves as clothes tree.

Disenia
Via Arno, 108
50019 Osmannoro
Sesto Fiorentino (Firenze)
T +39-055343351
F +39-0553433533
comm@disenia.it
www.disenia.it

H_2elix
design: Nevio Tellatin
La cabina doccia H_2elix riprende la forma del modello Helix, con alcune sostanziali differenze: il piatto è molto sottile (1,2 cm di spessore), è realizzato in Corian ed ha un bacino dalla pendenza quasi impercettibile. La piletta cromata segnala il centro del piatto, cui corrisponde in alto il nuovo soffione. Matrix, la struttura di sostegno, ha giunti ad angolo retto. Un profilo posto sul piatto doccia assicura la corretta collocazione e la tenuta del vetro curvo, mentre i giunti e un profilo a muro compensano eventuali fuori squadra.

H_2elix
design: Nevio Tellatin
The form of the H_2elix shower stall resembles that of the Helix model, with some substantial differences: the very thin tray (1.2 cm thick) is made of Corian and has a basin with an almost imperceptible slope. The chromium-plated floor drain marks the tray's centre, to which the new shower head, above, corresponds. Matrix, the support structure, has right-angle joints. A profile located on the shower tray guarantees the proper placement and waterproofing of the curved glass, while the joints and a wall profile make up for any out-of-plumb situations.

Jacuzzi
Jacuzzi Europe
Division of Jacuzzi Inc.
S.S. Pontebbana Km 97,200
33098 Valvasone (Pordenone)
T +39-0434859111
F +39-0434485278
info@jacuzzi.it
www.jacuzzi.it

J-Tower
design: Jacuzzi
I box doccia J-Tower posseggono leggerezza e plasticità. La colonna doccia racchiude molteplici funzioni: idromassaggio verticale (quattro getti), doccetta scorrevole, miscelatore termostatico e bocchetta per testare la temperatura dell'acqua miscelata. I cristalli sono trattati con Crystal Clear by Jacuzzi, una finitura idrorepellente. Il box J-Tower Walk-In, qui illustrato, ha un'originale forma a chiocciola; può essere installato ad incasso o ad angolo ed è disponibile in due misure: cm 120 x 90 x 220,5 H e 140 x 90 x 220,5 H.

J-Tower
design: Jacuzzi
J-Tower shower stalls possess lightness and pliancy. The shower column encloses many functions: vertical whirlpool (four jets), sliding hand shower, thermostatic mixer and spout for testing the temperature of mixed water. Glass panels are treated with Crystal Clear by Jacuzzi, a water-repellent finish. The J-Tower Walk-In stall, shown here, has an original spiral shape. It can be built in or installed in a corner and comes in two sizes: 120 x 90 x 220.5 H cm and 140 x 90 x 220.5 H cm.

Vismaravetro
Via Furlanelli, 29
20050 Verano Brianza (Milano)
T +39-0362992244
F +39-0362992255
info@vismaravetro.it
www.vismaravetro.it

Sintesi Tonda SC
design: Vismaravetro
La cabina Sintesi Tonda SC nasce per un piatto doccia curvilineo che supera le tradizionali collocazioni dei box doccia, appoggiandosi alla parete con il solo lato rettilineo.
La cabina ha due parti laterali fisse, sulle quali sono montate le porte, con cerniere a vista e apertura verso il centro stanza. I pannelli fissi e le ante curve sono realizzati in cristallo temperato trasparente, rispettivamente da 8 e 6 mm, su richiesta sottoposti a trattamento anticalcare. Le parti metalliche sono d'alluminio anodizzato.

Sintesi Tonda SC
design: Vismaravetro
The Sintesi Tonda SC stall was born for a flat, curvilinear shower that bypasses traditional shower locations, leaning only one rectilinear side against the wall. The booth has two fixed lateral elements where doors are mounted with visible hinges, which open toward the centre of the room. The fixed panels and curved doors are made of transparent tempered plate glass, 8 and 6 mm thick, respectively, and are given an anti-lime treatment if needed. Metal parts are in anodized aluminium.

Agape
Via Po Barna, 69/70
46031 Correggio Micheli
Bagnolo S. Vito (Mantova)
T +39-0376250311
F +39-0376250330
info@agapedesign.it
www.agapedesign.it

Flat D
design: Benedini Associati
La parete fissa (una lastra di cristallo) della doccia Flat D è vincolata superiormente al muro tramite il soffione doccia ed è collegata, inferiormente, al piatto doccia d'acciaio, ai bordi del quale scende l'acqua. Il piano calpestabile del piatto doccia può essere di diversi materiali (Corian DuPont, Parapan, marmo, legno). Il programma Flat D consente di costruire spazi doccia molto funzionali, di svariate misure, anche secondo richieste dimensionali specifiche.

Flat D
design: Benedini Associati
The fixed wall (a sheet of plate glass) of the Flat D shower connects to the wall through the shower head and below to the steel shower tray. The trafficable surface of the tray can be made of various materials (Corian DuPont, Parapan, marble and wood). The Flat D programme allows users to create very functional shower spaces in a variety of sizes as well as according to specific dimension requests.

Antonio Lupi Design
Via Mazzini, 73/75
50050 Stabbia – Cerreto Guidi (FI)
T +39-0571586881
F +39-0571586885
lupi@antoniolupi.it
www.antoniolupi.it

Formal
design: Nevio Tellatin
Il processo creativo alla base della collezione Formal ha la sua origine nella scelta del Corian DuPont, un materiale che si presta alla progettazione di forme lineari, anche all'interno di sistemi funzionali complessi. Praticità e versatilità sono le caratteristiche peculiari del piatto doccia Slab, qui nella versione 4 rettangolare da appoggio. Il 'taglio' in cui defluisce l'acqua è l'espediente estetico che caratterizza il piatto e ne permette il funzionamento. Adone, specchio da terra, ha la cornice di multistrati, impiallacciato con essenza di legno.

Formal
design: Nevio Tellatin
The creative process underlying the Formal collection has its origin in the choice of a material – Corian DuPont – that lends itself to the design of linear forms, in particular, even inside complex functional systems. Practicality and versatility are characteristics peculiar to the Slab shower tray, here in rectangular version 4. The 'style' in which the water flows downward is an aesthetic expedient that characterizes the tray and allows it to function. The Adone floor mirror features a plywood frame veneered in wood.

Boffi
Via Oberdan, 70
20030 Lentate sul Seveso (Milano)
T +39-03625341
F +39-0362565077
boffimarket@boffi.com
www.boffi.com

Gobi 4
design: Marcel Wanders
La linea comprende una semplice vasca e due lavabi realizzati in Cristal Plant. Racconta Wanders: "… Mi trovavo nel deserto del Gobi per un viaggio molto interessante. È stato proprio grazie a quell'esperienza che la mia percezione dello spazio bagno è cambiata in modo radicale. L'acqua è la più preziosa di tutte le materie sulla terra, non sarei mai potuto sopravvivere senza di essa, neanche per un giorno. I lavabi e la vasca che ho disegnato possono essere considerati delle fortezze che contengono il bene più prezioso della terra". La vasca misura 170/190 x 75/85 x 50 H cm.

Gobi 4
design: Marcel Wanders
The line encompasses a tub and two washbasins made of Cristal Plant. Says Wanders: 'I found myself in the Gobi Desert for a very interesting trip. It was thanks to that experience that my perception of the bathroom changed radically. Water is the most precious of all elements on earth, and I would never have been able to live without it, for even a day.
The washbasins and tub I designed can be considered fortresses containing the earth's most precious asset'. The tub measures 170/190 x 75/85 x 50 H cm.

Kos
Viale De La Comina, 17
33170 Pordenone
T +39-0434363405
F +39-0434551292
kos@kosidromassaggio.it
www.kosidromassaggio.it

Fotografia di/Photography by Maurizio Marcato

Floyd: Kaos
design: Roberto e Ludovica Palomba
La linea Floyd, vasche e box doccia, semplifica e reinventa i prodotti tecnici. I Palomba progettano la stanza da bagno come una parte viva della casa, senza paura di mostrare ciò che di solito si nasconde.
La vasca diventa l'equivalente di un divano: se n'ammira l'invaso e non se ne temono le parti tecniche.
È quando accade con Kaos (qui illustrata), vasca da centro stanza, da accessoriare con idrocolore, blower e idromassaggio. Kaos può essere anche incassata a pavimento. Rubinetteria Tara, Sieger Design per Dornbracht.

Floyd: Kaos
design: Roberto and Ludovica Palomba
The Floyd line of tubs and shower stalls simplifies and reinvents technical products. Approaching the bath as a vital part of the house, Roberto and Ludovica Palomba are unafraid to show what is usually kept hidden. The tub has become the equivalent of a sofa: one admires its capacity and has no timidity about its technical parts. That's the case with Kaos (shown here), a freestanding centre-room tub that can be accessorized with hydro-colour, blower and whirlpool. Kaos may also be built into the floor. Tara faucets, Sieger Design for Dornbracht.

rassegna

Glass Idromassaggio
Via Baite, 12/E – Zona Industriale
31046 Oderzo (Treviso)
T +39-04227146
F +39-0422816839
glass@glassidromassaggio.it
www.glassidromassaggio.it

Epsilon
design: Glass Idromassaggio
Idrocabina a due posti, Epsilon ha spazi interni che corrispondono all'ampia superficie vetrata di cristallo temperato da 6 mm. L'accesso è facilitato da un'apertura che può essere anche reversibile. Epsilon prevede prestazioni graduate e modulari, in quanto è dotata di 24 idrogetti verticali e 12 back jet, azionabili anche solo in parte, nonché di 8 getti a cascata (4+4). I back jet, situati in corrispondenza del dorso, procurano un massaggio addizionale nella zona specifica. Tutte le idrocabine Glass sono dotate di un programma di cromoterapia (Aura).

Epsilon
design: Glass Idromassaggio
A hydro-stall for two, Epsilon has internal spaces that correspond to a broad 6-mm glazed surface in tempered plate glass. Access is facilitated by a reversible opening. Epsilon provides graduated and modular performance thanks to 24 vertical and 12 dorsal jets, partially moveable, as well as 8 cascade jets (4+4). The dorsal jets, situated near the rear, effect an additional massage function in a specific area. All Glass hydro-stalls feature a chromotherapy programme (Aura).

Revita
Marchio di Domino – Sanitec Group
Via Valcellina, 3 – Z.I. Nord
33097 Spilimbergo (Pordenone)
T +39-0427587111
F +39-042750304
info@dominospa.com
www.revita-idromassaggi.com

Tarim Combi
design: Revita
Vasca o doccia? Questo è il dilemma. Per chi desidera la massima versatilità, Tarim Combi (cm 160 x 85/98 x 57/217 H) rappresenta un compromesso ideale. Alla vasca di forma asimmetrica è, infatti, associato un ampio box doccia provvisto di dieci getti tonificanti Filjet per il massaggio dorsale e verticale, e completo di doccetta a tre funzioni su asta a saliscendi, sedile e mensola portaoggetti. Estetica piacevole e tecnologia ricercata si fondono in una soluzione davvero interessante.

Tarim Combi
design: Revita
Tub or shower? That is the question. For those who desire the ultimate in versatility, Tarim Bombi (160 x 85/98 cm x 57/217 H cm) is an ideal compromise. The asymmetrical tub is associated with a large shower stall featuring 10 toning Filjets for dorsal and vertical massage. It's complete with a three-function hand shower on a height-adjustment rod, seat and shelf. Pleasing aesthetics and sophisticated technology unite in a truly interesting solution.

Albatros
Marchio di Domino – Sanitec Group
Via Valcellina, 2
33097 Spilimbergo (Pordenone)
T +39-0427587111
F +39-042750304
info@dominospa.com
www.albatros-idromassaggi.com

Pluvia
design: Claudio Papa
I box Pluvia sono all'avanguardia per design, dotazioni e risparmio di spazio (Pluvia 97, qui illustrato, è lungo 95,7 cm). Dispongono di molteplici funzioni, tra le quali bagno turco, getti d'acqua fredda regolabile e indirizzabile con precisione per effettuare la terapia Kneipp, 10 bocchette Rolljet con getti sequenziali e 8 Rolljet dorsali, cascata cervicale, bocchetta Rolljet per il massaggio plantare. Tra le dotazioni ci sono sedile, mensole, soffione centrale, doccetta su asta a saliscendi, tastiera digitale, illuminazione e radio (optional).

Pluvia
design: Claudio Papa
Pluvia stalls are avant-garde for their design, equipment and space-saving capacity (Pluvia 97, shown here, is 95.7 cm long). They have multiple functions, including a Turkish bath, adjustable cold-water jets that can be aimed with precision for Kneipp therapy, 10 Rolljet nozzles with sequential jets and 8 dorsal Rolljets, a cervical cascade and Rolljet nozzles for arch massage. Among the features are a seat, shelves, central shower head, hand shower on a height-adjustment rod, digital keyboard, lighting and radio (optional).

Calyx Idromassaggio
by Palazzetti
Palazzetti Lelio
Via Roveredo, 103
33080 Porcia (Pordenone)
T +39-0434922922
F +39-0434922355
info@calyx.it

Evolution C45
design: Calyx
Il box doccia Evolution C45 ha dimensioni contenute (cm 95 x 95 x 224 H) ma una biona 'abitabilità'. La forma circolare consente una maggiore versatilità d'impiego anche in spazi limitati o a ridosso di finestre. È dotato di tutte le funzioni e gli accessori utili a raggiungere un perfetto benessere: doccetta e soffione multifunzione, bocchette idropulsar per il massaggio lombare e cervicale, cascata, doccia scozzese. Il box offre anche un vero bagno di vapore, eventualmente abbinato all'aromaterapia. Il trattamento Crystal Clean libera i vetri dal calcare.

Evolution C45
design: Calyx
The Evolution C45 shower stall has small dimensions (95 x 95 x 224 H cm) but is enormously liveable. Its circular shape allows great utilitarian versatility, even in limited spaces or locations near windows. It's equipped with all functions and accessories for attaining perfect well-being: a hand shower and multi-function shower head, hydro-pulsar jets for lumbar and cervical massage, cascade and Scottish shower. The box also offers a real steam bath, combined, if desired, with aromatherapy. The Crystal Clean treatment protects glass panels from calcium deposits.

Duscholux
Postfach 1163
D-69191 Schriesheim (Germany)
T +49-(0)6203-1020
F +49-(0)6203-102390
info@duscholux.de
www.duscholux.de
In Italia: **Duscholux Italiana**
Zona Industriale Isarco
39043 Chiusa/Laion (Bolzano)
T +39-0472848501/2
F +39-0472848504
free6144@dnet.it
www.duscholux.com

Fantastic
design: Duscholux
Completo, modulare, innovativo, Duscholux Fantastic è un sistema per arredare il bagno in modo originale, abbinando con creatività box doccia e vasca oppure box doccia e lavabo. Il sistema offre numerose combinazioni, con piatti doccia, e relativi box, di varie forme e dimensioni, e con due tipi di vasca. Sono possibili soluzioni sia a parete sia a centro stanza (come quella qui suggerita). Le vasche possono essere dotate di uno dei sei sistemi d'idromassaggio Duscholux, a funzionamento semplice (aria o jet) oppure misto (aria + jet).

Fantastic
design: Duscholux
Complete, modular and innovative, Duscholux Fantastic is a system for furnishing the bathroom in an original way, creatively combining the shower stall and tub or stall and washbasin. The programme offers numerous combinations, with shower trays and related stalls in various sizes and shapes and two types of tubs. Both wall and centre-room solutions (such as the one suggested here) are possible. Tubs may be equipped with one of six Duscholux whirlpool systems, either simple function (air or jet) or mixed (air + jet).

Hoesch Design
Hoesch Metall + Kunststoffwerk
Postfach 100424
D-52304 Düren (Germany)
T +49-(0)2422-540
F +49-(0)2422-54276
www.hoesch.de
In Italia: **Hoesch Bagno**
Via Crea, 75/D
30038 Spinea (Venezia)
T +39-0415411988
F +39-0415411983
hoesch@hoesch.it
www.hoesch.it

Giorno H1
design: Massimo Iosa Ghini
La vasca/doccia Giorno H1 è una novità assoluta per Hoesch. L'ibridazione, nata in Italia dalle esigenze del mercato della ristrutturazione, è costituita da una vasca in acrile rinforzato, larga e tonda nell'area doccia, che si assottiglia verso il lato d'appoggio, con un'inclinazione che consente una seduta particolarmente confortevole. La zona doccia è protetta da una lastra di cristallo temperato. Giorno H1 può essere attrezzata con Deluxe Nova, idromassaggio brevettato Hoesch. Il maniglione d'acciaio applicato alla vasca offre una presa sicura in ogni condizione d'uso.

Giorno H1
design: Massimo Iosa Ghini
The Giorno H1 tub/shower is new departure for Hoesch. This hybrid reinforced-acrylic tub, born in Italy from market needs for restructuring, is wide and round in the shower area and tapers off toward the support side, with an inclination that provides comfortable seating. The shower area is protected by a sheet of tempered glass. Giorno H1 can be equipped with the Hoesch-patented Deluxe Nova whirlpool. A steel handle attached to the tub offers a grip that's secure under all conditions.

Titan
Titanbagno
47891 Repubblica di San Marino
T 0549877111
T +378-877111(from abroad)
F 0549908154
F +378-908154 (from abroad)
titan@titan.sm
www.tinan.sm

My Genesi
design: Titan
Il sistema My Genesi consente di pannellare la vasca idromassaggio Genesi con i colori e materiali preferiti. L'azienda fornisce il supporto di multistrato marino frontale e laterale, la struttura metallica, le modanature superiori e le dime, cui saranno applicati i diversi materiali di rivestimento (marmo, mosaico, piastrelle ecc.). In ogni caso, la pannellatura potrà essere smontata per permettere l'accesso alle parti tecniche. La vasca Genesi consente la totale immersione del corpo, perché è dotata di un sistema brevettato di tracimazione controllata.

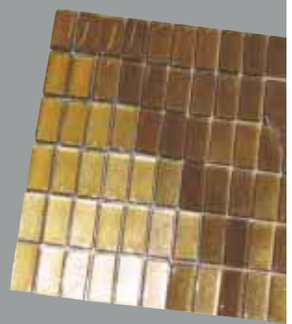
My Genesi
design: Titan
The My Genesi system enables users to panel the Genesi whirlpool tub with their preferred colours and materials. The company supplies the frontal and lateral support in marine plywood, the metal structure, the upper moulding and templates to which various facing materials (marble, mosaic, tiles, etc.) may be applied. In every case, the panelling can be dismantled for access to technical parts. The Genesi tub, equipped with a patented system for controlled overflow, facilitates the total immersion of the body.

Effegibi
Effegibi Italia
Via Gallo, 769
47022 Borello di Cesena (FC)
T +39-0547372881
F +39-0547372924
info@effegibi.it
www.effegibi.it

Progetto Hammam
design: Giovanna Talocci
Il nuovo Progetto Hammam permette di trasformare le nostre docce in un perfetto bagno turco privato oppure di costruirne uno ad hoc tra le pareti domestiche. Il piccolo hammam qui illustrato è realizzabile nello spazio di una cabina doccia. Effegibi provvede alla progettazione e alla fornitura dei materiali necessari per la sua costruzione: generatore di vapore, pannelli di coibentazione da applicare prima del rivestimento finale, porta speciale, sedile reclinabile e fonte – completa di piano d'appoggio, scarico, bocca d'erogazione, ciotola per l'acqua.

Hammam Project
design: Giovanna Talocci
The Hammam Project makes it possible to transform our showers into a superb private Turkish baths or to construct them easily between domestic walls. The small hammam shown here can be put up in the space of a shower stall. Effegibi provides the design and supplies the materials necessary for its construction: steam generator, insulating panels to be applied prior to the final facing, special door, reclining seat and fountain complete with top, drainpipe, delivery spout and water bowl.

Ceramgres
Vicolo Spercenigo, 21
31030 Mignagola di Carbonera (TV)
T +39-0422396366-445255
F +39-0422396478
info@ceramgres.com
www.vitrum.ceramgres.com



Luxa Preziosa
design: Ceramgres
Dall'evoluzione della linea Vitrum Luxa, è nata una raffinata collezione di piastrelle: Luxa Preziosa. Abbinando la luce e la profondità del vetro ai metalli preziosi, Ceramgres ha creato tre nuovi colori dagli straordinari effetti cromatici, sensibili alla luce e cangianti: Polvere di Luna (i riflessi metallici del platino), Polvere di Sole (la preziosità dell'oro), Polvere di Marte (la ricercata cromia del bronzo). Le caratteristiche tecnico-funzionali sono quelle di Vitrum Luxa (perfetta igiene, inattaccabilità da parte degli acidi, non assorbenza ecc.).

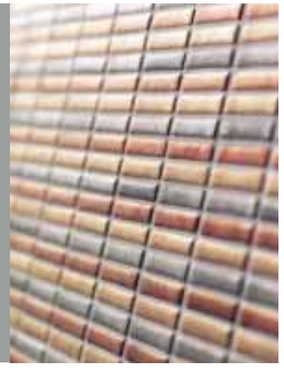
Luxa Preziosa
design: Ceramgres
A refined collection of tiles called Luxa Preziosa has been created as an outgrowth of the Vitrum Luxa line. Combining the light and depth of glass with precious metals, Ceramgres offers three new colours with extraordinary chromatic effects that are iridescent and sensitive to light: Moon Dust (metallic platinum reflections), Solar Dust (the preciousness of gold) and Martian Dust (bronze's sophisticated range of colours). The technical characteristics match those of Vitrum Luxa (flawless hygiene, impermeability to acids, non-absorption, etc.).

Giaretta Italia
Viale Europa, 22
36020 Pove di Grappa (Vicenza)
T +39-0424808341
F +39-0424808755
info@giarettaitalia.it
www.giarettaitalia.it

Joycolor Mosaic
design: Giaretta
Realizzati in ceramica e in vetro, i mosaici Joycolor Mosaic si utilizzano a pavimento e per rivestire superfici di qualsiasi forma (come suggerisce l'immagine qui proposta). Sono disponibili smaltati e non smaltati, in piccoli e minuscoli formati (23 x 23 mm, 14 x 15 mm, 10 x 10 mm), rotondi (diametro 19 mm), rettangolari (19 x 61 mm) e nel tipo Ciottoli, originali tessere smaltate, arrotondate e irregolari, proposte in svariati colori.

Joycolor Mosaic
design: Giaretta
Made of ceramic and glass, Joycolor Mosaic mosaics are used in floors and for facing surfaces of all types (as suggested by the image here). They're available enamelled or non-enamelled, in small and minuscule sizes (23 x 23 mm, 14 x 15 mm, 10 x 10 mm), round (diameter: 19 mm) or rectangular (19 x 61 mm), in the Ciottoli (pebbles) type or as original enamelled tesserae, both round and irregular, in various colours.

Ceramica di Treviso
Via Amendola, 1
31050 Villorba (Treviso)
T +39-0422608500
F +39-0422608317
info@ceramicaditreviso.it
www.ceramicaditreviso.it



Millerighe Ceselli
design: Stellana Poletti
La collezione Millerighe è una derivazione della serie I Ceselli: accanto ai preziosi decori incisi, essa ora propone le pregiate finiture monocromatiche Platino, Oro Vecchio e Rame. Le piccole piastrelle, su disegno di Stellana Poletti, sono montate su rete per creare soluzioni decorative davvero inconsuete.

Millerighe Ceselli
design: Stellana Poletti
The Millerighe collection is an offshoot of the Ceselli series. In addition to elite engraved decors, it now offers fine monochromatic Platinum, Old Gold and Copper finishes. Small tiles, according to a design by Stellana Poletti, are recomposed on mesh to create truly unusual decorative solutions.

Trend
Trend Group
Viale dell'Industria, 42
36100 Vicenza
T +39-0444233711
F +39-0444233777
info@trend-vi.com
www.trend-vi.com

Glamour - Shining
design: Trend
I nuovi mosaici Trend reinventano il vetro, traendone manufatti che danno corpo al colore. La serie Glamour (qui illustrata) è trasparenza pura: le tessere, in tinta unita o venate d'avventurina, irregolari perché tagliate a mano, sono adatte all'ornamento d'arredi come al rivestimento di grandi superfici. La serie Shining, sapiente alchimia di mosaici storici, ha tessere che uniscono una straordinaria lucentezza ad un forte potere rifrangente, tanto da dare l'impressione di vivere di luce propria. Shining dispone di 40 colori e della possibilità di crearne a richiesta.

Glamour – Shining
design: Trend
The new Trend mosaics reinvent glass, fashioning items that give colour body. The Glamour series (shown here) is pure transparency: the tesserae, in a solid colour or streaked with aventurine, irregular because cut by hand, are suited to projects such as the facing of large surfaces. The Shining series, a skilful alchemy of historic mosaics, features tesserae that combine extraordinary lustre and strong refractive power, resulting in pieces that seem to generate their own light. Shining comes in 40 colours; others can be created by request.

Iris Ceramica
Via Ghiarola Nuova, 119
Zona Industriale
41042 Fiorano Modenese (Modena)
T +39-0536862111
F +39-0536804602
infoiris@irisceramica.com
www.irisceramica.com

Bottega d'Arte: Essenza
design: Iris Ceramica
Poco più di una trentina d'anni fa, Iris Ceramica pensò di creare un laboratorio che fosse un luogo d'incontro per ricercatori e progettisti, divenuto nel tempo un importante punto di riferimento per il settore della ceramica. Il marchio Bottega d'Arte si rifà a quell'iniziativa e al suo spirito. Alle prime cinque collezioni del debutto (2002) sono seguite altre quattro, tra le quali la linea Essenza, qui illustrata. Sono materiali lavorati in diversi formati, adatti per rivestimenti e pavimenti di cucine e bagni (come qui suggerito).

Bottega d'Arte: Essenza
design: Iris Ceramica
A little more than 30 years ago, Iris Ceramica conceived of creating a laboratory that would be a meeting place for researchers and designers, becoming, over the years, an important point of reference for the ceramic sector. The Bottega d'Arte brand is the result of this initiative and its spirit. The first five debut collections (2002) were followed by four others, including the Essenza line, shown here. The materials are processed in different sizes, suitable for facings and floors in kitchens and baths (as the example suggests).

Cottoveneto
Vicolo Tentori, 12
31030 Carbonera (Treviso)
T +39-04224458
F +39-0422445498
cottoveneto@cottoveneto.it
www.cottoveneto.it

Rilievo canne
design: Mario Sutor
Accanto alla produzione ceramica specializzata in piccoli formati, decorazioni e dettagli di finitura, da oltre 10 anni Cottoveneto, manifattura nata nel 1968, ha avviato con successo la lavorazione della pietra, sviluppando un ventaglio di proposte totalmente innovative: I Sassi del Piave. Oggi vetro e acciaio concorrono ad arricchire l'esperienza passata e a formare nuove tendenze. Qui è proposta la collezione Rilievo canne, disponibile in tre colori (etnico, bronzo, ferro) e svariati formati – dal 2,5 x 5 al 30 x 40 cm.

Rilievo canne
design: Mario Sutor
In addition to specialized ceramic products in small sizes, decorations and finishing details, Cottoveneto, a factory founded in 1968, has had more than ten years of success in the realm of stone workmanship, developing a range of innovative offers known as I Sassi del Piave. Today glass and steel are enriching Cottoveneto's experience and influencing new trends. Offered here is the Rilievo canne collection, available in three colours (ethnic, bronze and iron) and various sizes – from 2.5 x 5 to 30 x 40 cm.

Gabbianelli
Altaeco Gruppo Industriale
S.S. 143 – Loc. Vergnasco
13882 Cerrione (Biella)
T +39-0156721
F +39-015671626/671352 (export)
info@gabbianelli.com
www.gabbianelli.com

La stanza dei fiori
design: Carolyn Quartermain
Il decoro floreale applicato su un fondo bianco spugnato rende le piastrelle di questa collezione quasi eteree. Pur essendo realizzati mediante decalcomania, i disegni hanno, infatti, il tratto morbido dell'acquerello. Piastrella in bicottura, formato 20 x 20 cm.

La stanza dei fiori
design: Carolyn Quartermain
A floral decor applied to a sponged white background makes the tiles in this collection almost ethereal. Although made by means of a decal process, the designs have the soft brushstrokes of a watercolour. Tiles are twice-fired, size 20 x 20 cm.

Ceramica Bardelli
Altaeco Gruppo Industriale
Via Pascoli, 4/6
20010 Vittuone (Milano)
T +39-029025181
F +39-0290260766
info@bardelli.it
www.bardelli.it

Riflessi&Riflessi
design: ADV Ceramica Bardelli
Ceramica Bardelli ha presentato recentemente un nuovo sistema colore comprendente le serie Colore&Colore e Riflessi&Riflessi (qui proposta), ciascuna divisa in nove famiglie, 36 colori in due finiture, tutte combinabili tra loro. La bicottura delle piastrelle da rivestimento e la monocottura di quelle adatte alla pavimentazione si abbinano per formati, colori e gusto, adattandosi ai più diversi stili. Le piastrelle della serie Riflessi&Riflessi hanno un supporto ceramico in cottoforte e finitura gocciolata; sono disponibili in quattro formati.

Riflessi&Riflessi
design: ADV Ceramica Bardelli
Ceramica Bardelli recently debuted a new colour system including the Colore&Colore and Reflessi&Riflessi series (the latter shown here), each divided into 9 families, 36 colours and 2 finishes that may all be combined together. The dual firing of facing tiles and the single firing of floor pieces are related in size, palette and sensibility, adapting to widely varied styles. Tiles from the Riflessi&Riflessi series have a cottoforte support and a raindrop finish; they are available in four sizes.

Nito
Nitoarredamenti
Via E. Mattei, 19
53041 Asciano (Siena)
T +39-0577718899
F +39-0577718733

Cinzia's Family
design: Cinzia Ruggeri
L'eleganza delle forme 'rigate', in cui il legno chiaro si alterna a quello scuro, imprime un carattere inconfondibile alla collezione Cinzia's Family, nove pezzi per il bagno destinati a fare scuola. I membri della famiglia sono: Papà, consolle con anta a ribalta e cassetto; Mamma, lavabo a parete; Primogenito, scatola portagioie; Gemelli, specchio a libro; Neonato, specchio da tavolo; Zia, specchio da parete; Prozio, paravento; Nonno, grande specchio da appoggiare a pavimento e, per finire, Suocera, sgabello con anta a ribalta e specchio interno.

Cinzia's Family
design: Cinzia Ruggeri
The elegance of 'striped' forms, in which pale wood alternates with dark, give a distinctive character to Cinzia's Family, nine pieces for the bathroom that are bound to be a hit. The members of the family are Papà, a console with a tip-up door and drawer; Mamma, a wall washbasin; Primogenito, a jewel box; Gemelli, a folding mirror; Neonato, a table mirror; Zia, a wall mirror; Prozio, a screen; Nonno, a large floor mirror, and Suocera, a stool with a tip-up door and internal mirror.

Falper
Via Veneto, 7/9
40064 Ozzano Emilia (Bologna)
T +39-051799319
F +39-051796495
info@falper.it
www.falper.it

Fotografia di/Photography by Maurizio Marcato

Falper Collection
design: Falper
Nei mobili da bagno prodotti da Falper il colore è usato come espressione di personalità; le possibilità d'abbinamento sono infinite e il gioco della laccatura lucida e opaca permette composizioni sempre originali. Il mobile-pensile (90 x 90 x 23 cm) qui illustrato è costruito in acciaio ed è abbinato a un grande contenitore laccato lucido, sorretto da una gamba d'acciaio, sul quale è appoggiato il lavabo. Specchi di qualsiasi forma e dimensione, anche su misura, accrescono l'impatto dell'insieme. Concept di Palomba Serafini Associati.

Falper Collection
design: Falper
In Falper bathroom furnishings, colour is used as an expression of personality. The potential for various combinations is infinite, and the interplay between glossy and opaque lacquer yields compositions that are always original. The wall furniture (90 x 90 x 23 cm) shown here is made of steel and combined with a large glossy lacquer case piece, held up by the steel leg the washbasin rests on. Mirrors in any shape and size, including custom-made, increase the impact of the whole. Concept by Palomba Serafini Associati.

Regia
Via Vigevano – Zona Industriale
20053 Taccona di Muggiò (Milano)
T +39-0392782510
F +39-0392782571
info@regia.it
www.regia.it

Mondrian
design: Bruna Rapisarda
Programma di piantane e barre attrezzate per il bagno, Mondrian è sviluppato a partire da concetti e geometrie semplici, da cui sono derivati oggetti poco ingombranti, razionali e pratici. L'acciaio 18/10 lucido talvolta è abbinato al Vetro Freddo, talaltra al legno massello (wengé o rovere). Mondrian si compone di diverse combinazioni (cinque nella versione a parete e tre in quella da appoggio), alle quali sono abbinabili i differenti accessori (portasapone, bicchiere, dispenser ecc.), fissati alla struttura portante mediante viti a brugola.

Mondrian
design: Bruna Rapisarda
A programme of pole and bar systems for the bath, Mondrian is derived from simple concepts and geometries, resulting in rational and practical objects that take up little space. Glossy 18/10 steel is sometimes combined with Cold Glass and sometimes with heartwood (wengé or oak). Mondrian comprises various combinations (five for walls and three for floors), to which different accessories (soap dish, glass, dispenser, etc.) may be added, anchored with hexagonal screws to the support structure.

Altamarea
by Tecnolac
Via Istra, 1/3 – Z.I.
31046 Oderzo (Treviso)
T +39-0422713212
F +39-0422816818
altamarea@tecnolac.it
www.altamareabath.it

Calicò
design: Altamarea
Mobili e lavabi si compenetrano nella collezione Calicò, una linea d'arredi componibili, disponibili in cinque finiture (rovere chiaro e scuro, ciliegio, laccato lucido rosso o bianco). Non mancano soluzioni originali, sia per la posizione e l'articolazione dei contenitori sia per quanto riguarda la forma dei lavabi e i materiali dei piani (acciaio, vetro, legno, marmo, ardesia). Interessante e inconsueto il piccolo mobile con antine a ribalta, che contorna il lavabo qui illustrato.

Calicò
design: Altamarea
Furniture pieces and washbasins blend together in the Calicò collection, a line of sectional furnishings available in five finishes (pale or dark oak, cherry and lustrous red or white lacquer). Original solutions are not lacking for the positioning and subdivision of case pieces, the forms of washbasins or surface materials (steel, glass, wood, marble and slate). Shown here: the intriguing and unusual small piece with tip-up wings surrounding the washbasin.

Merati
Via Carlo Porta, 67
20038 Seregno (Milano)
T +39-0362320472
F +39-0362320473
info@merati.com
www.merati.com

Risma
design: Theo Williams
Ispirandosi ai classici Origami, Theo Williams ha ideato un sistema completo di prodotti per il bagno (mensole, portasciugamani, piantane, specchi ecc), tutti ottenuti dalla lavorazione di un pannello composito, formato da due strati d'alluminio anodizzato e da un nucleo di polietilene. I vari oggetti sono inseriti in una speciale busta e spediti nella loro forma originaria, piatta; per ottenere la forma definitiva del pezzo acquistato, l'utilizzatore finale non ha che da piegare il foglio lungo le scanalature predisposte.

Risma
design: Theo Williams
Drawing inspiration from classic Origami pieces, Theo Williams has created a complete system of bathroom products (shelves, towel bars, poles, mirrors, etc.), all achieved by processing a composite panel comprising two layers of anodized aluminium and a polyethylene core. The various objects are inserted into a special envelope and shipped flat; all the final user has to do is fold the sheet along the groove to arrive at the final form of the purchased item.

Valli&Valli l'arredobagno
Via Concordia, 16
20055 Renate (Milano)
T +39-03629821
F +39-0362999038
vallibagno@vallievalli.com
vallibagno.export@vallievalli.com
www.vallievalli.com

Una Per Tutto
design: Cini Boeri
La mensola Una Per Tutto è stata progettata in modo da racchiudere più funzioni in un unico prodotto. La concezione e la scelta dei materiali le danno un tocco di leggerezza e facilità d'utilizzo. Pochi fori strategicamente ricavati nel ripiano possono così svolgere tutte le funzioni usualmente richieste agli accessori da bagno.

Una Per Tutto
design: Cini Boeri
The Una Per Tutto shelf was designed to accommodate several functions in a single product. The conception and choice of materials provide a touch of lightness and facilitate the item's use. A few holes strategically carved out of the shelf perform all of the functions typically required of bathroom accessories.

Bertocci
Bertocci Arnolfo & Figli
Via Petrosa, 24
50019 Sesto Fiorentino (Firenze)
T +39-05544929
F +39-055446770
info@bertocci.it
www.bertocci.it

Box
design: Marcello Ziliani
Semplicità e praticità d'uso non sempre si sposano all'eleganza. Lo specchio qui illustrato dimostra invece che il connubio può avvenire. Con la sua doppia mensola d'acciaio inossidabile satinato, nella quale s'incastra lo specchio rettangolare (80 x 80 x 15 cm), privo di cornice, Box s'impone per la sua essenziale e funzionale eleganza.

Box
design: Marcello Ziliani
Simplicity and practicality of use are not always wedded to elegance. The mirror shown here, however, shows that they can coexist. With its double, satin-finished stainless-steel shelf, in which the rectangular mirror (80 x 80 x 15 cm) is embedded without a frame, Box is striking for its essential and functional elegance.

Dornbracht Interiors
Aloys F. Dornbracht GmbH & Co. KG
Köbbingser Mühle, 6
D-58640 Iserlohn (Germany)
T +49-(0)2371-4330
F +49-(0)2371-433232
mail@dornbracht.de
www.dornbracht-interiors.com
in Italia: **Marquardt**
Via Leopardi, 14
20019 Settimo Milanese (Milano)
T +39-0233512028
F +39-0233501521
marqusas@tin.it

Meta Plasma
design: Sieger design
Dornbracht, produttore di livello internazionale di rubinetteria, accessori, complementi e sistemi luminosi per il bagno, ha presentato recentemente Meta Plasma, sviluppo della serie Meta, una nuova linea di complementi coordinati. I piccoli mobili e gli accessori sono realizzati in Lisa, una resina trasparente che cattura la luce, illuminandosi agli spigoli più o meno intensamente, secondo l'intensità del fascio di luce che la colpisce. La serie prevede due mondi cromatici: cool (verde e blu) e hot (arancio e giallo).

Meta Plasma
design: Sieger design
Dornbracht, an international producer of faucets, accessories, complements and lighting systems for the bathroom, recently debuted Meta Plasma, an outgrowth of the Meta series of coordinated complements. Small furniture pieces and accessories are made of Lisa, a transparent, light-collecting plastic that illuminates at the corners, more or less intensely according to the beam that strikes it. The series provides for two chromatic worlds: cool (green and blue) and hot (orange and yellow).

rassegna

Antrax Art-heating
Divisione di Italiana Radiatori
Via Boscalto, 40
31023 Resana (Treviso)
T +39-0423717450
F +39-0423717474
gestcom@antrax.it
www.antrax.it

Fakiro
design: Antrax
Né radiatore, né lavabo e neppure parete attrezzata, Fakiro è un oggetto multiuso che riunisce, in un unico pezzo, un lavabo, uno scaldasalviette e un portaccessori completo di specchio. La parete attrezzata permette di montare svariati accessori, purché abbiano un solo punto di fissaggio. Il pannello è forato e predisposto per accogliere rubinetti a tre fori. Fakiro è disponibile in due larghezze (120 e 150 cm) e in un'unica altezza (192 cm). L'interasse degli attacchi è pari a 116 cm nel modello più piccolo, 146 cm in quello più grande.

Fakiro
design: Antrax
Neither radiator nor washbasin, nor even a wall system, Fakiro is a multipurpose object that brings together, in a single piece, a washbasin, towel warmer and accessory bay with mirror. The wall system makes it possible to assemble various accessories, provided they have only one anchorage point.
The panel is perforated and designed to accommodate three-hole faucets. Fakiro is available in two widths (120 and 150 cm) and one height (192 cm). The centre distance of the connections is equivalent to 116 cm in the smallest model and 146 cm in the larger one.

Tubes Radiatori
Via Boscalto, 32
31023 Resana (Treviso)
T +39-04237161
F +39-0423715050
tubes@tubesradiatori.com
www.tubesradiatori.com

Hotel 14
design: Tubes
Lo scaldasalviette Hotel 14 è apprezzato da quanti amano tenere gli asciugamani puliti e ben piegati sopra una mensola riscaldata, sempre pronti all'uso. Ovviamente, Hotel 14 è indicato anche per i bagni degli alberghi. Proposto in quattro altezze, e larghezze da 40 e 60 cm, Hotel 14 è disponibile in 52 colorazioni speciali e in ben 200 variabili cromatiche, una prerogativa di tutti i modelli Tubes.

Hotel 14
design: Tubes
The Hotel 14 towel warmer is appreciated by those who love to keep clean and well-folded towels, always ready for use, on a heated shelf. Obviously, Hotel 14 is also indicated for bathrooms in hotels. Offered in four heights and widths of 40 and 60 cm, Hotel 14 is available in 52 special colours and all of 200 chromatic variations, a prerogative of all Tubes models.

Cordivari
Via Padova – Zona Industriale
64020 Morro d'Oro (Teramo)
T +39-08580401
F +39-0858041418
info@cordivari.it
www.cordivari.it

Serie Inox: Lola
design: Mariano Moroni
Il radiatore Lola sprigiona calore ed eleganza. Il corpo scaldante, realizzato in acciaio inox, colpisce per la finitura satinata e per la linea morbida e sinuosa. Grazie alla sobrietà della sua forma ondulata, Lola è ideale non solo per l'ambiente bagno. L'acciaio inox rende il radiatore in pratica inalterabile. Lola è disponibile in due misure: 45 x 151,6 cm e 60 x 151,6 cm. I radiatori Cordivari sono lucidati con l'aiuto d'impianti automatici, rifiniti a mano e controllati in ogni loro parte, in modo da garantire un prodotto assolutamente perfetto.

Inox Series: Lola
design: Mariano Moroni
The Lola radiator emanates warmth and elegance. Its heating element, made of stainless steel, is striking for its satin finish and soft, sinuous line. Thanks to the austerity of its wavy shape, Lola is appropriate not only for the bath environment. Stainless steel makes the radiator unalterable in practice. Lola is available in two sizes: 45 x 151.6 cm and 60 x 151.6 cm. Cordivari radiators are polished with automatic systems, finished by hand and thoroughly inspected to guarantee a flawless product.

Brem
Via dell'Artigianato, 8
24046 Osio Sotto (Bergamo)
T +39-0354823636
F +39-0354824173
brem@brem.it
www.brem.it

Divo
design: Brem
Scaldasalviette divisorio per il montaggio a parete, Divo ha grande resa termica e una versatilità d'impiego che gli consente di adattarsi alle più svariate situazioni. Disponibile in due altezze (150 e 180 cm) e due profondità (35 e 45 cm) e verniciato di bianco. A richiesta può essere fornito in tutte le tinte lucide, satinate e metallizzate della tabella colori Brem. La composizione degli elementi radianti è a gruppi costanti di cinque tubi, inclinati per agevolare l'appoggio delle salviette.

Divo
design: Brem
A towel warmer/divider for wall assembly, Divo boasts high thermal yields and a utilitarian versatility that allows it to adapt to the widest variety of settings. Available in two heights (150 and 180 cm) and depths (35 and 45 cm) and painted white, it can be supplied by request in all of the glossy, satin-finish and metallic shades in Brem's colour chart. The composition of radiating elements comes in unvarying groups of five tubes, inclined to makes it easier to lay towels on them.

Scirocco
Via Novara, 41
28024 Gozzano (Novara)
T +39-0322955935
F +39-0322917756
info@sciroccoh.it
www.sciroccoh.it

Laura
design: Scirocco
Ai corpi scaldanti realizzati in acciaio e saldati tradizionalmente, Scirocco ha affiancato prodotti fabbricati con la tecnica della "non saldatura", applicata ad alcuni scaldasalviette, come il modello Laura qui illustrato, e radiatori. La tecnica garantisce risultati insuperabili per quanto concerne qualità esecutiva: la cromatura ma ancor più le finiture complesse, come cromo-oro oppure cromo nickel matt, impensabili con le tecniche tradizionali, rendono questi elementi unici nel loro genere.

Laura
design: Scirocco
In addition to heating bodies traditionally made of welded steel, Scirocco offers products manufactured with the 'non-welding' technique, including several towel warmers, such as the Laura model shown here, and radiators. The process guarantees unbeatable results, as far as operational quality is concerned. Chromium-plating as well as more complex finishes – such as chromium-gold or chromium-matte nickel, unthinkable with traditional techniques – make Laura towel warmers unique in their genre.

Irsap
Via Nazionale Adriatica, 15/F
45031 Arquà Polesine (Rovigo)
T +39-0425466611
F +39-0425465044
Numero verde 800-252246
info@irsap.it
www.irsap.com

Cless
design: Irsap
Efficiente, pratico, innovativo, Cless è l'ultimo nato nella famiglia di radiatori da bagno firmati Irsap. Cless può vantare una caratteristica esclusiva: i collettori curvi, un risultato di cui l'azienda è di diritto orgogliosa. L'armonia delle linee, la qualità di realizzazione, l'attenzione alle proporzioni e la limitata sporgenza sono tutte caratteristiche che fanno di Cless un radiatore d'arredo particolarmente indicato per la stanza da bagno. Small, medium e large i modelli, ciascuno disponibile in due larghezze. Innumerevoli i colori, standard e speciali.

Cless
design: Irsap
Efficient, practical and innovative, Cless is the latest addition to the Irsap family of bathroom radiators. Vaunting exclusive curved collectors, Cless is an important product of which the company is proud. Harmony of lines, quality of workmanship, attention to proportions and limited protuberance are all features that make Cless a decor radiator that's particularly recommended for the bath. It comes in small, medium and large models, and each is available in two widths. Colours, both standard and special, are innumerable.

Italiana Radiatori
Via Boscalto, 40
31023 Resana (Treviso)
T +39-04237174
F +39-0423717471
info@italianaradiatori.com
www.italianaradiatori.com

Scala
design: Italiana Radiatori
Scala è costruito in acciaio di alta qualità, come tutti i prodotti Italiana Radiatori. L'azienda realizza radiatori adatti alla ristrutturazione d'impianti esistenti ed esegue su richiesta prodotti speciali (curvi, ad angolo ecc.), tutti costruiti con le più avanzate tecnologie e particolare attenzione al processo di verniciatura. Scala è disponibile in quattro altezze (da 80 a 178 cm) e in larghezze che variano da 45 a 105 cm. L'esclusivo kit di fissaggio fa sporgere il radiatore di soli 10 cm dal muro, garantendo però il facile inserimento della salvietta.

Scala
design: Italiana Radiatori
Like all Italiana Radiatori products, Scala is made of top-quality steel. The company produces radiators suitable for restructuring existing systems and carries out special products by request (curved, corner, etc.), all made with the most advanced technologies and special attention to the painting process. Scala is available in four heights (from 80 to 178 cm) and widths that vary from 45 to 105 cm.
An exclusive anchorage kit makes the radiator project only 10 cm from the wall, but guarantees easy insertion of the towel.

Runtal
Runtal Italia – Zehnder Group
Via Provinciale, 15/D
24040 Lallio (Bergamo)
T +39-0354551511
F +39-0354551512
info@runtalitalia.it
www.runtalitalia.it

Yucca Wave
design: Runtal
La piastra verticale e gli elementi leggermente arcuati conferiscono allo scaldasalviette Yucca Wave una linea moderna e piacevole, contribuendo a ridurne anche l'ingombro. Uno speciale trattamento di finitura dona alla superficie degli elementi d'acciaio una brillantezza che dura nel tempo. Yucca Wave è disponibile in quattro misure e in ben 80 colori, lucidi o satinati (piastra ed elementi possono essere di colore diverso); è predisposto anche per il funzionamento elettrico o misto.

Yucca Wave
design: Runtal
A vertical grille and slightly arching elements endow the Yucca Wave towel warmer with a pleasing modern line while contributing to its reduced volume. A special finishing treatment gives the elements' steel surfaces a long-lasting brilliance. Yucca Wave is available in four sizes and some 80 glossy or satin-finish hues (grille and elements can be different colours). It was also designed for electric or mixed-function schemes.

rassegna

Ad Hoc
S.S. 77 Valdichienti, 43
60025 Loreto (Ancona)
T +39-0717500889
F +39-0717504326
info@madeadoch.com
www.madeadoch.com

Sbox – Glassy
design: Ad Hoc, Giorgio Di Tullio
Sbox (qui illustrato) e Glassy propongono un ripensamento delle forme e del senso dei corpi scaldanti negli spazi domestici. Nel modello Sbox, il radiatore è collocato all'interno di scatole e mensole d'acciaio fissate a parete, adatte a scaldare oggetti (per esempio asciugamani e accappatoi), disposti in modo ordinato e decorativo. Glassy è composto invece da lastre di cristallo e riscaldato elettricamente per mezzo di materiali conduttori invisibili, che diffondono il calore in modo omogeneo.

Sbox – Glassy
design: Ad Hoc, Giorgio Di Tullio
Sbox (shown here) and Glassy represent a rethinking and exploration of the form and significance of heating elements in domestic spaces. In the Sbox model, the radiator is located inside steel boxes and shelves, anchored to the wall and suited to heating objects (towels and bathrobes, for example) arranged in an orderly and decorative way. Glassy, meanwhile, consists of plate-glass sheets, electrically heated by means of invisible conductor materials that diffuse heat in a homogeneous way.

Moab 80
Via della Vaccheria Gianni, 93
00155 Roma
T +39-062282087
F +39-062286740
moab@arredo-bagno.com
www.arredo-bagno.com

Shelf
design: Moab
Sistema di piani per lavabi da appoggio a configurazioni multiple, Shelf è disponibile nei tipi simmetrico e asimmetrico, in sei finiture: laccatura "laminato liquido" blu cobalto, sabbia, rosso, grigio, bianco ed essenza di rovere sbiancato. Il lavabo, realizzato in metacrilato, è proposto in sei colori: grigio, ambra, arancio, rosso, neutro e verde acido. Shelf ha una lunghezza variabile, da un minimo di 80 ad un massimo di 180 cm, con incrementi di 10 cm. È possibile utilizzare anche lavabi da appoggio reperibili sul mercato.

Shelf
design: Moab
A system of tops for washbasins with multiple configurations, Shelf is available in symmetrical and asymmetrical versions and in six finishes: cobalt blue, sand, red, grey and white 'liquid laminate' lacquer or bleached oak veneer. The washbasin, made of methacrylate, is offered in six shades: grey, amber, orange, red, neutral or acid green. Shelf varies in length from a minimum of 80 cm to a maximum of 180, in increments of 10 cm. It's also possible to use washbasins sold on the market.

Colombo Design
Via Baccanello, 22
24030 Terno d'Isola (Bergamo)
T +39-0354949001/035905475 (export)
F +39-035905444/0354940257
info@colombodesign.it
www.colombodesign.it

Yoga
design: Francesco Lucchese
Rotondi e vagamente misteriosi, gli oggetti della collezione Yoga nascono da volumi ben proporzionati e armoniosi. Le tipologie sono quelle consuete degli accessori da bagno: portasalviette, bicchiere, dispenser, portarotolo ecc. Originale il portaspazzolini, qui illustrato: è costituito da un semplice disco, fissato a parete e forato per accogliere spazzolini e dentifricio.

Yoga
design: Francesco Lucchese
Round and vaguely mysterious, the objects in the Yoga collection were born with well-proportioned, harmonious volumes. The typologies are typical for in bathroom accessories: towel bars, glass, dispenser, roll holder, etc. The original toothbrush holder shown here consists of a simple disk, anchored to the wall and appropriately perforated to hold toothbrushes and toothpaste.

Confalonieri
Umberto Confalonieri & C.
Via Prealpi, 11
20034 Giussano (Milano)
T 036235351
F 0362851656
info@confalonieri.it
www.confalonieri.it

Impugnatura di sicurezza
design: Gianni Arduini
L'impugnatura di sicurezza COX00S4 è un elemento di sostegno per la stanza da bagno, semplice da usare e veramente robusto.
Il design essenziale e la reclinabilità verso il basso ne limitano l'ingombro generale, mentre il meccanismo di chiusura/apertura, testato nelle sue applicazioni, garantisce massima sicurezza. I materiali impiegati per il sostegno sono: alluminio, acciaio, nylon, Ixef, con finitura in Rilsan, nei colori bianco, grigio, rosso, verde, argento metallizzato.

Safety grip
design: Gianni Arduini
The COX00S4 safety grip is a support element for the bathroom, easy to use and genuinely sturdy. Its essential design and ability to bend downward limit its overall volume, while its opening/closing mechanism, tested in all applications, guarantees fail-safe dependability. The materials used for making the support are aluminium, steel, nylon and Ixef with a Rilsan finish, in white, grey, red, green and metallic silver.

Dillo con un sorriso

Good Design Award 2002 a Roberto Pezzetta e Electrolux Zanussi Industrial Design Center per il progetto Izzi di Rex. Continua la tradizione per la Electrolux Zanussi, che dopo progetti come Oz, Input, Soft Tech, Jetsy e Set Alluminio conferma la sua vocazione a realizzare progetti che sviluppano la positiva sinergia tra tecnologia e design. La lavastoviglie Izzi ha conquistato il Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design con un sorriso: infatti la maniglia si illumina durante il lavoro e sembra sorridere a chi la guarda. www.rex.it

Say it with a smile
The Good Design Award 2002 went to Roberto Pezzetta and the Electrolux Zanussi Industrial Design Center for the Rex Izzi project. Electrolux Zanussi continues the tradition of such projects as Oz, Input, Soft Tech, Jetsy and Set Alluminio, confirming its mission to create appliances that develop a positive synergy between technology and design. The Izzi dishwasher has won over the Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design with a smile – its handle lights up when it is in operation, so that it seems to be smiling at you. www.rex.it

Dal 1° aprile anche Izzi farà parte della collezione Design del museo di Chicago
Beginning April 1, Izzi takes its place in the Chicago museum's design collection

Facile da curvare

Abet presenta Coeso, un nuovo stratificato curvabile: un pannello ad alta pressione in laminato autoportante postformato con comportamento al fuoco di classe 1. L'estetica è garantita dalla tradizione che contraddistingue la storia dei laminati Abet, infatti lo strato superficiale è costituito da fogli di carta Kraft impregnate di resine termoindurenti. Ideale sia per interni, nella versione Standard, che per esterni, nella versione Meg, Coeso presenta una certa versatilità, garantita dai diversi sistemi che assicurano differenti raggi di curvatura, e resistenza agli urti, all'usura, al sole e al gelo. www.pl-abetgroup.it

Easy to bend
Abet presents the new flexible, layered product Coeso, a high-pressure panel in post-formed self-supporting laminate with class 1 fire resistance. An attractive appearance is assured by a tradition that has marked the history of Abet laminates; the surface layer consists of sheets of Kraft paper impregnated with thermosetting resins. Both for interiors, in the Standard version, and exteriors, in the Meg version, Coeso is quite versatile, a feature guaranteed by various systems that assure different flexing radiuses as well as resistance to shocks, wear, sunshine and freezing. www.pl-abetgroup.it

Colori, forme e tecnologia, dietro il pannello Coeso di Abet
Colours, shapes and technology behind Abet's Coeso panel

Dietro la tenda

Il prossimo 8 aprile si inaugura alla Fiera di Francoforte Techtextil: la fiera internazionale specializzata dei tessili tecnici e dei tessuti non tessuti. Aziende come Interglas Technologies, Klevers-Glasgewebe e Isolier-Und Textiltechnik, si incontrano per fare il punto della situazione in termini di sicurezza: tessuti a composizione chimica, trame di fildiferro per una resistenza fino a due ore e, ancora, tende antincendio che si chiudono automaticamente. www.messefrankfurt.com

Behind the curtain
The challenge: to guarantee total safety in the event of fire, thanks in part to a curtain. The results will be on show next April 8 at Frankfurt Techtextil, the international trade fair for technical non-woven fabrics. Companies such as Interglas Technologies, Klevers-Glasgewebe and Isolier-Und Textiltechnik will help make this an essential appointment for those wishing to take stock of the safety spectrum: fabrics with a chemical composition that inflate in the presence of fire, wire weaves that can resist fire up to two hours and automatically closing fire curtains. www.messefrankfurt.com

Calendario d'autore

Faac apre le porte a Erich Von Götha, uno degli autori più misteriosi del mondo del fumetto. Maestro indiscusso del genere erotico, illustra le sue storie, spesso ambientate nell'aristocrazia inglese del Settecento, alternando lo stile classico al computer. Faac affida a Von Götha il calendario 2003, confermando il profondo interesse per il mondo artistico del fumetto, già espresso con l'edizione di Guido Crepax e il 2002 dedicato alla bella Eva Kant. www.faac.it

Artist's calendar
Faac opens its doors to Erich Von Götha, one of the most peculiar artists in the world of comics. The undisputed master of the erotic genre, he illustrates his stories – often set in 18th-century British aristocratic surroundings – by alternating between the classical style and the computer. Faac asked Von Götha to create its 2003 calendar, confirming a profound interest in the world of comic art that was previously expressed in the Guido Crepax edition and the 2002 issue dedicated to the lovely Eva Kant. www.faac.it

Donne eleganti e belle illustrano le pagine del calendario Faac
Beautiful, elegant women adorn the pages of the Faac calendar

Poltrone accademiche

Lamm produce sedute per la collettività, garantendo così non solo un appropriato comfort ma assicurando anche caratteristiche conformi agli attuali standard europei (UNI EN ISO 9001, per esempio). In particolare le sue forniture sembrano orientate a soddisfare le esigenze degli ambienti didattici: l'azienda di San Secondo si è aggiudicata la fornitura della Facoltà di Ingegneria Automobilistica di Torino, dopo le aule dell'Università di Roma Tre e l'Aula Magna dell'Università Bocconi di Milano. www.lamm.it

Academic chairs

Lamm manufactures public seating that guarantees not only the necessary comfort but also specifications that comply with current European standards (UNI EN ISO 9001, for instance). Its products seem to focus, in particular, on satisfying the needs of educational environments. Having furnished the lecture halls of the third campus of the University of Rome and the great hall of Milan's Bocconi University, the San Secondo company recently won the contract for Turin's Faculty of Automobile Engineering. www.lamm.it

Un'aula della Facoltà di Ingegneria Automobilistica al Lingotto di Torino con le sedute Lamm
A lecture hall at Turin's Lingotto Faculty of Automobile Engineering, featuring Lamm seating

La cucina francese

La cucina come elemento continuo, al quale aggiungere nuovi piani e moduli di cottura aggiuntivi: la friggitrice, il grill a pietra lavica, il bagno maria e la griglia in ghisa con bruciatori a fuoco vivo. Westahl, il marchio francese distribuito in Italia da Eleun, presenta WCF 1052, una cucina monoblocco che conferma la tradizione del marchio francese. La struttura è essenziale, in acciaio inox, e in particolare il piano cottura è un monoblocco sempre in acciaio, spessore 20/10. www.westahl.com

French cuisine

The kitchen as a continuous entity to which one can add new worktops and cooking units: a deep fryer, a lava stone grille, a bain-marie and a cast-iron grid with flame burners. Westahl, the French brand distributed in Italy by Eleun, presents WCF 1052, a single-block kitchen that consolidates the tradition of the French company. The stainless steel structure is basic, and the hob is a single block, also in 20/10 steel. www.westahl.com

WCF 1052 di Westahl è caratterizzata da un design essenziale e solido
WCF 1052 by Westahl features a simple and solid design

Avanti un altro

La Gunnebo Italdis produce sistemi specifici in tema di sicurezza, in particolare per tutto ciò che riguarda i controlli accessi al punto vendita, i tornelli a tripode e a tutta altezza, i varchi motorizzati. Accessori che caratterizzano la nostra quotidianità quando entriamo nelle metropolitane, quando andiamo nei supermercati o quando varchiamo gli accessi di aeroporti e banche. Situazioni in cui è importante il controllo e la sicurezza ma anche l'estetica e l'impatto emotivo da parte del normale fruitore. www.gunneboitaldis.com

Next one forward

Gunnebo Italdis produces special safety systems, particularly those providing controlled access to points of sale, tripod and full-height turnstiles and motorized points of passage. These accessories affect our everyday lives when we enter underground stations, go shopping in supermarkets or pass through the entrances to airports and banks. In these situations, control and safety are important but so are design and impact on average users. www.gunneboitaldis.com

Varchi motorizzati, la trasparenza non esclude l'efficacia del sistema
An example of a motorized point of passage

Un mondo di vetro e alluminio

Vetro e alluminio, firmati Rimadesio, trovano casa a Milano, in piazza San Marco. L'architetto Giuseppe Bavuso ha realizzato il progetto del nuovo showroom, calibrando con efficacia volumi e giochi di luce e ottenendo la giusta affermazione dei prodotti esposti. La luminosità di questo spazio è amplificata dalle grandi vetrine che esaltano le ambientazioni e mettono in evidenza la qualità dei materiali dei prodotti esposti: porte, pareti scorrevoli, cabine armadio, librerie e sistemi di arredo. www.rimadesio.it

A world of glass and aluminium

Rimadesio's glass and aluminium find a home in Milan. Giuseppe Bavuso, who was responsible for the new showroom design, has effectively gauged volumes and the play of light to give the proper prominence to the products displayed. The effect is amplified by large glass windows that magnify the settings and highlight the quality of the materials of the products on display – doors, sliding partitions, walk-in wardrobes, bookcases and furnishing systems. www.rimadesio.it

Il nuovo showroom Rimadesio a Milano firmato Bavuso
The new Rimadesio showroom in Milan by Bavuso

Ian Lambot

post scriptum

Norman Foster al varco di Ground Zero
Waiting in the wings: Norman Foster and Ground Zero
138

Oltre l'orologio
Beyond the watch
143

A circa vent'anni dall'exploit del grattacielo della Hongkong and Shanghai Bank a Hong Kong (nella pagina a lato), Foster mette in gioco la sua reputazione nella battaglia per la ricostruzione del World Trade Center (a destra)

Some twenty years after his Hongkong and Shanghai Bank skyscraper in the former British colony (facing page), Foster stakes his reputation on the battle to rebuild the World Trade Center (right)

Norman Foster

ripensamenti
reputations

Deyan Sudjic

Norman Foster è un fenomeno. Non c'è veramente nessun altro come lui, anche se, (in Germania almeno), sono molti gli architetti che tentano in ogni modo di imitarlo: fino a usare per la loro carta intestata il carattere Rotis disegnato dal compianto amico di Foster, Otl Aicher, ad adottare lo stesso stile delle scritte a mano sui disegni, a costruire nello stile elegantemente tecnologico usato da Foster nel momento centrale della sua carriera. Il più vicino a lui potrebbe forse essere il SOM dei giorni migliori, quando lo studio era diretto da Gordon Bunshaft: il SOM è stato però fondato da tre soci e ha finito per diventare una coalizione policentrica sparsa in tutta l'America. Anche Foster ha i suoi partner, è vero, professionisti pieni di talento che sono con lui da trent'anni: ma per quanto bene abbiano operato individualmente – alcuni almeno, se non tutti – non c'è dubbio che ciò che attualmente va sotto il nome di Foster and Partners è un'organizzazione da lui creata, perfetta nel produrre un'architettura che seduce anche i clienti più scettici. Foster è a capo di uno studio che conta più di 500 dipendenti. Costruisce, ha costruito o è prossimo a costruire in Cina, negli Stati Uniti, in Germania, Spagna, Francia, Singapore, Arabia Saudita, Giappone, Malaysia, Hong Kong, Svizzera, Olanda, Italia, Inghilterra. Ha costruito aeroporti e parlamenti, case unifamiliari e grattacieli, musei, sale da concerto, biblioteche e università. Per non parlare del settore dello studio dedicato all'industrial design, dal quale escono progetti di tavoli, sedie, rubinetti. O del suo laboratorio, che sforna centinaia di modelli, prototipi e studi dettagliatissimi, parte essenziale del suo metodo di lavoro; ce ne sono tanti, e di qualità così elevata, che vengono conservati in magazzini usati solitamente per opere d'arte. Foster ha ristrutturato il British Museum, ha costruito il nuovo Reichstag, ha riprogettato lo Stadio di Wembley. E il suo stile di vita è all'altezza del ruolo che si è creato. Pilota il suo jet personale, e pilotava anche il suo elicottero personale. Ha corso la maratona di Londra. Ha una Range Rover con autista e uno straordinario appartamento con vista a 180 gradi sul Tamigi, situato sopra il suo studio (sei piani più sotto) in un edificio progettato da lui, naturalmente. Non solo è stato nominato cavaliere, ma anche pari d'Inghilterra, e ha quindi il diritto di essere chiamato Lord Foster. È membro del Britain's Order of Merit, una delle poche onorificenze britanniche che ancora contino realmente: viene assegnata a un ristrettissimo gruppo di persone che l'establishment inglese ritenga dotate di grandi qualità intellettuali e di creatività: ma c'è un momento in cui, per un architetto, tutte queste grandi affermazioni possono tramutarsi in inconvenienti. Quando Foster era giovane, nel breve periodo in cui fu socio dell'altrettanto giovane Richard Rogers, creava opere geniali lavorando al tavolo da disegno in un angolo del suo appartamento. Era un outsider al quale accadde di costruire almeno tre progetti assolutamente straordinari: la sede della Willis Faber & Dumas, il Sainsbury Centre e la Hongkong and Shanghai Bank.
Oggi non è più un outsider, ma deve continuamente alimentare di lavori una macchina di 500 persone, e i suoi progetti non sono più automaticamente acclamati e definiti geniali. Fra le proposte degli architetti sempre più smodatamente impegnati nella battaglia per la ricostruzione del World Trade Center, quella di Foster forse non è la più innovativa, ma è sembrata, nel caso, la più prontamente realizzabile, subito dopo essere stata resa pubblica; e, rispetto ad altri lavori recenti dello studio, è sembrata anche molto più sicura di saper ritrovare le proprie radici rivoluzionarie. Mentre Foster presentava il suo piano, si percepiva chiaramente l'affanno degli altri concorrenti, e si sentiva serpeggiare la loro paura di essere superati e battuti: si capiva che Foster era visto come un europeo che aveva osato essere più americano degli americani.
L'immagine delle torri gemelle di Foster, fuse in una sola struttura che in qualche modo fa venire in mente Brancusi, è andata a finire sulla prima pagina del *New York Post*: una posizione che si è solo gradualmente

indebolita, via via che i commentatori di architettura culturalmente più agguerriti cominciavano ad accusare Foster di presunzione e ad attaccarlo. Si è chiesto per esempio il *New York Times*: com'è che quando gli inglesi danno un'occhiata all'orizzonte vedono solo Singapore? Era il preludio alla presa di posizione del giornale in favore di Daniel Libeskind. Foster ha riversato tutto in questo progetto, deciso chiaramente a vincere.
È sempre deciso a vincere, e questa volta più che mai. Se non ci riuscirà, non sarà certo per mancanza di determinazione.

Norman Foster is a phenomenon. There is literally nobody else quite like him, even though in Germany at least there are quite a lot of architects who try tremendously hard to be exactly like him, even down to putting the rotis typeface that Foster's friend the late Otl Aicher designed on their letterhead just like Foster and using the trademark handwriting on their drawings and building mid career Foster style slick-tech.The nearest I suppose would be SOM in its glory days under the leadership of Gordon Bunshaft. Except that SOM was started by three partners and ended up as a polycentric coalition spread all across America. Foster has his partners, talented individuals who have been with him three decades, but no matter how well some of them could have done on their own, there is no question that what is now called Foster and Partners is just that, a vehicle that Foster has created which has become very good at turning out architecture that seduces even the most sceptical of clients. Foster presides over an architectural practice that has more than 500 employees. He is building, or has built, or is going to be building, in China and the United States, in Germany, Spain, France, Singapore, Saudi Arabia, Japan, Malaysia, Hong Kong, Switzerland, Holland, Italy and Britain. He has built airports and parliaments, individual houses and skyscrapers, museums, concert halls and libraries and universities. And that is without even mentioning his industrial design divison which designs taps and tables and chairs. Or his model workshop that turns out the scores of detailed mock ups prototypes and design studies that are an essential part of his working method. They are so many of them, and they are of such quality that they are stored in a series of fine art warehouses normally used for museum grade works of art.
He has restructured the British Museum, built the new Reichstag and designed the new Wembley stadium. In his life style Foster lives up to the role that he has created. He pilots his own jet; he used to fly his own helicopter. He ran the London marathon. There is a chauffeur driven Range Rover and an extraordinary apartment with a 180 degree view of the Thames sitting on top his office six floors below, in a building that he designed himself naturally. He has not just been knighted, he was made a peer so that he is now entitled to call himself Lord Foster. He is also a member of Britain's Order of Merit, one of the few relics of the British honours system that still really counts. It goes only to that tiny handful of individuals judged by the British establishment to be seriously gifted intellectually or creatively. But there comes a point when all these achievements can become almost a handicap for an architect. When Foster was young, in the days when he worked briefly in partnership with the equally youthful Richard Rogers, he produced architecture of brilliance on a drawing board propped up in a corner of his flat. He was an outsider who went on to build at least three projects of undisputed genius: Willis Faber, the Sainsbury Centre and the Hongkong and Shanghai Bank. But now that he is no longer an outsider, and needs to keep the 500 strong machine moving with a constant supply of projects, his work is no longer automatically hailed as brilliant. Of all the architects locked in the increasingly undignified battle to rebuild the World Trade Center, Foster's may not be the most radical proposal, but it is the one that looked convincing enough to be built as soon as it was published. And it looked a lot more confident than some of the partnership's recent efforts at rediscovering its radical roots.
When he unveiled it, the hissing intake of breath from his competitors was audible: you could feel a sense run through them that they had been outspent, outmanoeuvred and outgunned: he was seen as a european who had dared to be more American than the Americans.
He was the one to beat; and it was the image of Foster's twin towers merged into a single structure with a debt to Brancusi that made it onto the front page of the New York Post as the front runner, a position that was only gradually undermined as the more culturally attuned architectural commentators began to chip away at Foster's presumption. Why is it, asked the New York Times, that when the British look over the horizon they see only Singapore? It was the prelude to the paper backing Daniel Libeskind for the World Trade Center. In fact Foster had poured everything he had into the project, and was clearly determined to win: he always is, but this time more than ever. If he doesn't, it won't be for want of trying.

Foto di/Photography by Ian Lambot

Florian Böhm, Luca Pizzaroni e Wolfgang Scheppe raccolgono una selezione delle 60.000 foto della loro personale ricerca urbana nel volume *Endcommercial®: Reading the City*, pubblicato dalla casa editrice tedesca Hatje Cantz

Florian Böhm, Luca Pizzaroni and Wolfgang Scheppe in the volume *Endcommercial®, Reading the City*, published by Hatje Cantz, have made a selection from the 60,000 photos in their private investigation of urban culture

Linda Eerme, Robin Kinross

Il progetto Endcommercial® ha preso il via nel 1997 dalla collaborazione di tre professionisti indipendenti (Florian Böhm, Luca Pizzaroni e Wolfgang Scheppe), che hanno cominciato a percorrere ogni giorno in lungo e in largo New York per fotografare le scorie della sua intensa attività commerciale. Nel tempo le immagini digitali scattate dal terzetto sono confluite a formare un database in continua espansione: oggi questo fitto archivio iconografico è composto da oltre 60.000 fotografie. All'inizio le scorribande attraverso la città erano prive di meta, quasi casuali, di pura esplorazione; ma attraverso questa sorta di stratificazione di immagini hanno cominciato a delinearsi dei simboli, ad affiorare temi diversi legati a icone ben identificabili: ceste per il latte vuote utilizzate come sedute provvisorie, supporti per barriere a forma di A, tavoli e cianfrusaglie di venditori ambulanti, scheletri di biciclette ancora incatenate ma private di ogni parte funzionante, fino alla completa paralisi. Perciò i fotografi hanno deciso di mettersi a cercare attivamente questi simboli.
Nato come forma di indagine sulla cultura urbana, il progetto si esprime ora attraverso vari media. Un sito Internet presenta le acquisizioni quasi quotidiane di materiali grezzi, permettendo di osservare il procedere del lavoro prima di qualsiasi intervento di editing o di selezione. A fianco di questa iniziativa, immagini tratte dall'archivio vengono mostrate al pubblico secondo modalità più convenzionali: un'esposizione e un libro. Opere provenienti dall'archivio di Endcommercial® hanno cominciato a venire presentate in Europa e a New York. Il programma va dall'esposizione di immagini individuali, in un contesto isolato, al "libro esploso", con ingrandimenti di doppie pagine montati sulle pareti dello spazio espositivo, senza trascurare le serate uniche in cui vengono proiettate serie di diapositive. Ora viene pubblicato anche un libro, *Endcommercial®*, una raccolta di immagini che è un vero enigma: si tratta di un libro di fotografia? In effetti le sue 544 pagine

contengono ben più di 1000 scatti, e l'opera ha un carattere che ricorda i pionieri della fotografia urbana – vengono alla mente Eugène Atget, Berenice Abbott e Lee Friedlander – anche se l'era digitale mette a disposizione metodi completamente differenti per la documentazione sistematica della vita cittadina. Per ottenere la sua esaustiva descrizione di Parigi, Atget lavorò per trent'anni con un'attrezzatura ingombrante, costruendosi gradualmente un repertorio di immagini. In seguito pellicole ad alta velocità e macchine portatili più compatte permisero la nascita della "fotografia di strada" di Henri Cartier-Bresson, di Garry Winogrand e di Friedlander: ma nessun progetto ampio come questo ha potuto essere realizzato in maniera tanto rapida ed economica prima dell'avvento della fotografia digitale.
Il libro non è fatto però unicamente di immagini digitali: esso comprende anche fotografie ricche di dettagli, scattate con una macchina convenzionale a grande formato. Quando le idee hanno cominciato ad addensarsi, i curatori si sono accorti che alcuni soggetti richiedevano una rappresentazione più formale. Più tardi si sono aggiunti anche fotogrammi tratti da videoclip. Ma questa pubblicazione voluminosa sembra derivare più che altro dalle ultime monografie dedicate al design e all'architettura, come *Freitag* di Lars Müller o le divagazioni di MVRDV sui temi dell'urbanistica. Forse è un libro "di design", o un repertorio di fonti visive? Mentre gli editori dichiarano che si tratta di un titolo di architettura (ma anche di fotografia) raramente una monografia contemporanea su questo tema è arrivata ad avere una simile estensione o a trattare le immagini in maniera così brutale: rifilate lontano dagli angoli delle pagine o schiacciate l'una contro l'altra, fino a più di nove immagini che lottano per avere spazio. In alcune sequenze una sola fotografia, bordata di bianco, occupa un'intera pagina, con un effetto gradevole; da qualche altra parte un certo numero di close-up sono disposti a reticolo, sempre circondati da una cornice bianca che crea un certo senso di quiete. Ci sono vedute a piena pagina, soprattutto dei fronti di negozi di lusso, che obbligano a ruotare il libro prima in un senso per concentrarsi sul foglio, poi nell'altro per guardare la pagina di fronte. Scelte progettuali così decise rallentano il lettore, lanciato verso quella che potrebbe diventare una rapida galoppata attraverso le pagine dense di immagini. Analogamente, il ricorso a layout differenti evita qualsiasi monotonia; ma queste sono scelte che hanno a che fare con il progetto grafico. In un libro di fotografia più convenzionale troveremmo immagini isolate, intatte agli angoli, con cornici eleganti. In gran parte dei casi ai nostri giorni lo scopo di una monografia è quello di promuovere l'opera o la carriera di un fotografo, consolidandone la fama e incoraggiando i collezionisti. Nel caso di Endcommercial® è difficile immaginare cos'altro si potrebbe vendere, se non il libro stesso e un certo modo di vedere la città moderna. Non a caso i designer del libro ne sono anche i curatori, oltre ad aver ideato la mostra ed essere i fotografi principali. Così quest'opera si trasforma nell'elemento più importante del progetto Endcommercial®; un archivio fotografico privo di ordine viene distillato fino a ottenere una classificazione per tipologie. In questo senso, il libro sembra gettare uno sguardo europeo verso la cultura americana. Ancora una volta si percepisce l'eco insopprimibile dell'opera di Robert Frank, specialmente di quella parte che culmina nel volume *Les Américains*, del 1958. Eppure la visione del fotografo svizzero non ha nulla dell'ossessione ordinatrice che troviamo qui. La sua minuziosa analisi delle condizioni di vita in America negli anni Cinquanta era fondata su una solida convenzione narrativa. Endcommercial® propone invece un sistema di classificazione pseudoscientifico, che si traduce nei diagrammi organizzativi più o meno utili che fanno da introduzione al libro e alle sue varie sezioni. Una cartografia schematica di Manhattan fornisce alcune indicazioni sommarie sui siti più marginali e sull'ubiquità degli elementi urbani: al di là di questo non c'è alcun testo. Considerare quest'enorme mole di contributi come un "manuale sulla città" o un "progetto d'artista" è una possibilità che dipende dal modo in cui si legge il libro. L'affastellarsi di osservazioni apparentemente prive di nesso, i capitoli tematici e la struttura ondivaga possono essere visti come una strada provvisoria per comprendere il caos dell'esistenza urbana. In ogni caso la traiettoria del volume – che inizia con la lettera A e termina con la veduta panoramica di un cimitero e un segnale stradale con la scritta "END COMMERCIAL" – conduce direttamente alla più fosca delle visioni dell'America da parte dell'Europa: per la quale New York è da sempre oggetto di intensa attrazione, ipnotica e repellente allo stesso tempo. Nel libro fanno capolino anche altre città, come San Francisco, Venezia e altre ancora. Insomma, un libro che rappresenta molto più di quel che sembra a un primo sguardo.

Work in progress The Endcommercial® project started in earnest in 1997 as the collaboration of three individuals (Florian Böhm, Luca Pizzaroni and Wolfgang Scheppe) who began making daily excursions into New York to photograph the residue of intense commercialization. Their digital images have come to form a constantly expanding database. To date, more than 60,000 photographs make up this dense visual archive.
At first, the forays into the city were directionless, almost haphazard, exploratory. But symbols tend to reveal themselves through such an accretion of images, and themes emerge along with identifiable icons – empty milk crates used as improvised seating, A-shaped barricade supports, street vendors' tables and paraphernalia, the remains of locked bicycles with their components stripped to paralysis. And so these symbols were actively sought out.
The project, which began as an investigation of urban culture, now manifests itself in various forms.
A Web site presents the near-daily acquisition of raw material, allowing us to see the work in progress, prior to any editing or culling. Beyond this, extracts from the archive find form in the more conventional presentations of photographic imagery: the exhibition and the book.
Work from the Endcommercial® archive has been exhibited in Europe and in New York. The movement has been from the display of individual images seen in isolation to the 'exploded book', with blow-ups of page spreads mounted on gallery walls, to a single-evening slide presentation. And now the *Endcommercial®* book has been published. This compendium of images is a conundrum: is it a photography book? Certainly it holds well over 1,000 photographs within its 544 pages. The work itself owes something to the forerunners of urban photography – Eugène Atget, Berenice Abbott and Lee Friedlander come to mind – though the digital era facilitates a radically different method for the systematic documentation of 'the city'. For his exhaustive record of Paris, Atget worked with cumbersome equipment, gradually building up an inventory of images over the course of 30 years. Later, high-speed film and smaller hand-held cameras allowed for the 'street photography' of Henri Cartier-Bresson, Garry Winogrand and Friedlander, but nothing as extensive as this project could have been realized so quickly, and so economically, before the advent of digital photography. Yet the book is not made up purely of digital images; it also includes detail-rich photographs taken with a conventional large-format camera. As ideas coalesced, the editors recognized that certain subjects demanded more formal representation. Later on, video stills slipped in. But this thick book is more in the mould of recent monographs on graphic designers and architects, such Lars Müller's *Freitag* or MVRDV's excursions into urbanism. Is it perhaps a 'design' book, or a visual sourcebook? While the publishers suggest that it is both a photographic and architectural title, rarely does a contemporary photography monograph run to such length or treat its images so brutally: bled off the page's edge or abutted against one another, with sometimes as many as nine fighting for space. In some sequences, a single image gracefully inhabits a single page, bordered in white; elsewhere details are arranged in a grid, again with white borders creating a little calm. There are full-page views, particularly of luxury storefronts, that demand the book be turned first one way for isolated, exclusive viewing and then the other for the facing page. Such a self-conscious design decision serves to slow down the 'reader', to stop what could become a quick canter through the densely illustrated pages. Similarly, the use of different page layouts precludes any monotony of rhythm. But here the decisions are those of graphic design. A conventional photographic title would present isolated images, edges intact, elegantly bordered. More often than not, the aim of such a contemporary monograph is to promote the work and career of the photographer – solidifying a reputation, encouraging collectors, generating sales. With Endcommercial®, it is hard to imagine what might be for sale, other than the book itself and a vision of the modern city. Not surprisingly, the designers of this book are also its editors, as well as the exhibition designers and principal photographers. And so the book becomes the main product of the Endcommercial® project. It is the distillation of an unruly archive into typological order. In this, the book seems a European view of American culture. Again, there's an unavoidable echo of Robert Frank's work, especially as it culminated in the publication *Les Américains* (1958). But the Swiss photographer's vision had none of the typological imperative we find here. It presented a severe scrutiny of 1950s America, but one that relied upon the convention of narrative. Endcommercial® imposes a quasi-scientific classification system in the form of variously helpful organizational diagrams introducing the book and each section. A cartographic abstraction of Manhattan provides clues to the rather marginal sites and to the ubiquity of urban elements. Beyond this, there is no text. Whether we understand this body of work as a 'primer on the city' or an 'artist's project' depends on how we read the book. The accumulation of seemingly disparate observations, thematic chapters and meandering structure can be seen as a provisional way of understanding the chaos of urban life. However, the book's trajectory – beginning with the letter A and ending with a panoramic view over a cemetery and a street sign reading 'END COMMERCIAL' – draws directly upon a dark European vision of America, for which New York has always been an object of intense fascination, at once mesmerizing and repellent. And then there are glimpses of other cities, of San Francisco, Venice and beyond. The book is more than it appears at first glance.

Per affiancare le forme più convenzionali di presentazione delle attività di Endcommercial® (un libro e alcune mostre organizzate nelle principali capitali europee) è stato istituito un sito Internet (www.endcommercial.com). Il sito presenta l'acquisizione quasi quotidiana di materiali visivi grezzi, permettendo di osservare il procedere del lavoro prima ancora dell'editing

The Endcommercial® project manifests itself in various forms: beyond the book and exhibitions touring the principal European capitals, a website has been specially opened. The site (www.endcommercial.com) presents the near-daily acquisition of raw material, allowing us to see the work in progress, prior to any editing

End-commercial®

grafica
graphics

Foto di/Photography by Donatella Brun

Williams e Tsien si dedicano alla sperimentazione dei materiali – tutti semilavorati industriali a basso costo – per rappresentare una personale idea di casa. Pannelli e tubi in polpa di cellulosa, pallet di legno ricomposto – tutti ottenuti con tecniche di riciclo – tavole d'abete e schiume espanse sono materiali diffusissimi in ogni cantiere edile

Williams and Tsien, in their research on materials, all of them low cost industrial semi-processed products, describe their personal idea of home. Panels and tubes in cellulose pulp and wood pallets are made utilising recycling technologies; and like their pinewood planks or expanded foams, they are materials very widely used on all construction sites

Francesca Picchi

Quando il Walker Art Center di Minneapolis ha invitato Tod Williams e Billie Tsien a esprimersi sul tema dell'architettura di domani, i due architetti americani hanno inteso la mostra personale come occasione per sollevare alcune domande sul futuro e sull'architettura: è veramente possibile avvicinarsi a un'architettura del futuro? Cosa significa per un architetto esporre in un museo? Sfumata l'ambizione iniziale di costruire una vera e propria casa sperimentale a basso costo, Williams e Tsien hanno pensato di esplorare le capacità di adattamento dei materiali nella relazione speciale e intima con l'ambiente domestico ("la casa è sempre stata un terreno favorevole alla sperimentazione per gli architetti"), e dare così libera espressione al loro potenziale d'uso. A partire da cinque elementi base (tetto/muro, colonne/travi, tavolo/letto/schermo, pavimento, stuoia) la costruzione si risolve nella giustapposizione di singoli frammenti: un procedimento che trova la sua coerenza nel semplice accostamento delle sue parti, ciascuna dotata di una propria autonomia. Gli elementi definiscono gli spazi facendoli fluire gli uni dentro gli altri senza chiuderli. Il tetto/muro, per esempio, nasce come segmento di una massa leggera, resa solida da un tubo di cartone: un insieme leggerissimo che può essere tagliato a fette come un panetto di burro. Le colonne/travi nascono dalla giustapposizione di frammenti di laminati di cartone ricavati da elementi standard generalmente utilizzati nell'imballaggio. Il pavimento utilizza materiali diversi come zone di colore che definiscono una mappa per orientare le diverse funzioni. I muri interni/posti a sedere sono schermi leggeri e autoportanti intagliati, da un pannello prefabbricato a base di cellulosa dalla superficie vagamente vellutata. Tutti i materiali, elaborati con cura per farne emergere qualità generalmente trascurate, rispettano il vincolo del basso costo.

Gli elementi della costruzione sono manufatti industriali costruiti secondo le leggi dello standard, che pur nell'assoluta indifferenza estetica risultano straordinariamente eleganti grazie a delicati spostamenti di senso. Williams e Tsien mostrano di non trascurare le suggestioni che vengono dai materiali, anche quelli più ordinari e umili, anzi le raccolgono con grande cura e sensibilità per restituire un'immagine libera dell'architettura come atto di profondo ottimismo.

Tod Williams and Billie Tsien

When the Walker Art Center in Minneapolis invited Tod Williams and Billie Tsien to talk about Architecture Tomorrow, the two American architects seized the opportunity to raise a few questions about both the future and architecture. Is it really possible to get any closer to an architecture of the future? What does it mean for an architect to exhibit in a museum? Having established that "the house has always been a testing ground for architects", when their initial ambition to build a truly "low cost research house" fell through, Williams and Tsien decided to explore the capacity of materials to lend expression to their potential use in a domestic environment. Starting from five basic elements (roof/wall, column/beam, table/bed/screen, floor, plaster-matting), the construction is boiled down into the juxtaposition of single fragments: a process made feasible by the plain matching of its parts, each autonomous. The elements define spaces by letting them blend into each other without being closed. The roof/wall for example starts as the segment of a solid mass stiffened by a cardboard tube: a very light compound that can be cut in slices like a butter slab. The column/beam starts as the juxtaposition of fragments of cardboard laminates derived from standard units generally used in packaging. The floor utilises different materials as colour zones to outline a map by which to orientate the various functions. The inner wall/seats are light and self-bearing screens carved out of a prefabricated cellulose panel. All the materials, carefully calculated to enhance their generally neglected qualities, comply to the low cost restraint. The construction units are industrial products made to standard regulations, which despite their absolute aesthetic indifference, look extraordinarily elegant thanks to sophisticated changes of meaning. Williams and Tsien show that they do not underestimate the suggestions made by materials, even the humblest. Indeed they take them up with great care and sensitivity to render a positive and free image of architecture as an act of profound optimism.

Foto di/Photography by Donatella Brun

Philippe Starck, (ancora lui), ha reso estremo il sodalizio tra polso e orologio, realizzando un cinturino in poliuretano che deve essere tagliato per essere indossato nella giusta misura: un'operazione complicata che rende l'orologio definitivamente 'personalizzato'

Philippe Starck, too, has carried the association between wrist and watch to the extreme, having come up with a polyurethane strap that has to be cut to size: a complicated operation leaving the watch permanently tailored to one wrist

Massimiliano Di Bartolomeo

La tecnologia condiziona la nostra quotidianità: ora ne conquisterà ogni minuto. Al Consumer Electronic Show di Las Vegas, Bill Gates si è presentato con il primo modello di computer da polso, un orologio che delega alla funzione di "misuratore del tempo" solo un ruolo marginale. La forma è un pretesto per rendere immediatamente familiare questo progetto 'Spot', sigla che racchiude le parole "Smart personal object technology" con cui Microsoft individua i suoi gadget tecnologici. L'orologio diventa ora un medium per fornire servizi, informazioni e dati, integrandosi per ruolo e funzioni al repertorio di computer portatili, telefoni cellulari, palmari e agende elettroniche, che già costellano il nostro mondo domestico e lavorativo. Sfruttando le bande di trasmissione radio, secondo la modalità "Direct Band FM", sullo schermo dell'orologio compariranno le informazioni richieste, fornite dalla rete che Microsoft sta realizzando e alla quale il computer da polso sarà costantemente collegato. A noi la possibilità di scegliere gli argomenti sui quali desideriamo essere informati in tempo reale: il collegamento continuo permetterà inoltre l'adeguamento istantaneo al fuso orario, le informazioni meteorologiche specifiche del luogo dove ci troviamo, le condizioni del traffico, indicazioni sui ristoranti; inoltre potremo inviare messaggi e segnare sul calendario i nostri appuntamenti di lavoro. Mentre Microsoft realizza la rete e fornisce la tecnologia software e hardware, ma anche una sua arbitraria selezione di informazioni e servizi, Fossil, Suunto e Citizen lavorano all'oggetto orologio. Fibbia, cinturino e quadrante sono gli elementi che proseguono e rispettano la tradizione, mentre cambiano le proporzioni a vantaggio del quadrante: un display a cristalli liquidi abbastanza grande da rendere possibile la lettura delle informazioni riportate. Poi pulsanti con cui compiere le operazioni minime per lo scorrimento dei dati e l'impostazione delle aree di ricerca. Philippe Starck, diventato addirittura marchio del gruppo Fossil così come Abacus, propone un oggetto più tecnologico e spiazzante: ammiccando un po' alle linee dei mitici orologi-calcolatrice degli anni Settanta, verticalizza il quadrante rendendolo formalmente continuo rispetto al cinturino. E in questa moltitudine di proposte, sono comunque prevedibili i nostri tic prossimi venturi: dopo la dipendenza da cornetta tra spalla e orecchio, i dialoghi surreali con i vivavoce delle macchine o la ricerca affannosa del 'campo' con il nostro cellulare proteso come il legnetto di un rabdomante, si inaugurerà la stagione dello sguardo perso in un quadrante: per leggere caratteri minuscoli, per inviare testi brevissimi, per capire che ora è.

Wristwatch Technology already affects the daily pattern of our lives, but from now on it will be taking over every minute. At the Consumer Electronic Show in Las Vegas, Bill Gates turned up with the first wrist-top computer, a watch that delegates only a marginal role to the function of simply "measuring time". Its form is just a pretext for making this project instantly familiar. Its name, 'Spot', stands for "Smart personal object technology", used by Microsoft to identify its gadgets and to make their circulation less traumatic for consumers. Now the watch, too, is about to become a medium that will supply services, information and data. Its role and functions will bring it into the ranks of laptops, cell phones, palmtops and organisers already ubiquitous in our domestic and working world. By harnessing the Direct Band FM transmission process, information requested will appear on the watch screen. Data will be supplied by the network which Microsoft is now building, to which the wrist-top will be constantly linked. After that, it will be up to us to select subjects about which we want to be informed in real time. Further, continuous connection will provide instant adjustment to local time, plus specific information on weather conditions wherever you happen to be going. Also on tap will be the traffic situation and restaurant guides, while users will be able to send messages and jot down appointments on a calendar. While Microsoft prepares the net and will be supplying the software and hardware technology, but also an arbitrary selection of information and services, Fossil, Suunto and Citizen are working on the actual watch-object. Buckle, strap and dial will continue along more or less traditional lines, but their proportions will change to the advantage of the dial. This will be a liquid crystal display large enough for the information on it to be read. Buttons will control the basic operations required to examine data and to access areas of interest. Philippe Starck, whose name is actually the trademark of the Fossil group and Abacus, has designed a more technological and unpredictable article. By hinting at the lines of the mythic calculator-watches of the 1970s, he has verticalized the dial to make it a formal continuation of the strap. However time goes, they will remind us that it passes. All these latest offers suggest what some of our next tics are going to be like. Following our dependence on a telephone receiver wedged between ear and shoulder, surreal conversations with viva voices issuing from machines, or hectic searching for a 'field' to receive our mobiles outstretched like a water diviner's dowsing rod, the season of consumers gazing into their watch dials is now upon us, as they prepare to read tiny characters, to send out very short messages, and, incidentally, to understand what time it is.

Editoriale

Charles Jencks sostiene che nell'architettura aleggia uno spirito nuovo, il cosiddetto "Nuovo Paradigma", riconoscibile nella forma più evoluta nella Federation Square di Melbourne appena completata. Opera del gruppo Lab, Federation Square offre alla città uno spazio pubblico di nuova invenzione, e sede per una serie di istituzioni culturali. Secondo Jencks, lo spirito che quest'opera rappresenta non tocca soltanto gli architetti della giovane generazione, ma anche alcune figure già da tempo affermate. Questo Nuovo Paradigma significa un'apertura a letture diverse e alternative nell'ordine del mondo: e, soprattutto, una nuova interpretazione della geometria e della struttura della materia, di importanza pari a quella che un secolo fa il costruttivismo, con la sua visione dello spazio non finito, ebbe sul modo di fare architettura. Se questo è vero, se un mutamento è realmente in atto e non si tratta soltanto di uno scoppio di esuberanza *fin-de-siècle*, allora fa riflettere l'influenza così marginale che ha avuto sui sette progetti che hanno partecipato al curioso concorso-non-concorso per l'area del World Trade Center di New York, pure pubblicati in questo numero. Mai un concorso di architettura ha suscitato tanta attenzione. Un clamore che serve a ricordare quanto l'architettura in realtà sia un'arte 'politica'. E per una volta non è solo il progetto vincitore che importa, sempre che vi sia un progetto vincitore, data la tortuosa e complicata natura dell'iniziativa newyorkese, e la miriade di interessi contrastanti coinvolti. Questo concorso avrà una risonanza storica, come ebbe a suo tempo quello per la sede del *Chicago Tribune*: un evento al quale parteciparono Loos e Gropius, e i cui progetti non realizzati ebbero un'importanza pari, se non addirittura superiore, al progetto costruito. La ricostruzione del World Trade Center coinvolge le correnti più significative di un nuovo modo di pensare l'architettura: l'impressione non è tanto quella di un nuovo paradigma, quanto piuttosto di un monito per ricordare come certe regole fondamentali dell'architettura in realtà non cambino.

Editorial Charles Jencks argues this month that there is a new spirit visible in architecture, discernable in its most developed form in Melbourne's newly completed Federation Square. Designed by Lab architects, the site is a manufactured urban space providing a public realm for the city and a setting for an array of cultural institutions. The spirit it represents is affecting, he suggests, not just the new architectural generation, but more established designers as well. According to Jencks, this new paradigm signifies an openness to alternative readings of the order of things and, above all, a new understanding of geometry and the structure of matter, destined to be as far reaching as the constructivist view of infinite space in transforming the way modernity addressed architecture a century ago. If that is true, and there really is such a shift, rather than a burst of fin-de-siècle exuberance, it is significant how marginal its impact has been on the designs put forward by the seven architectural teams competing in the curiously conceived competition that is not a competition to deal with the future of the World Trade Center site in New York, also featured in this issue. There has never been an architectural competition that has commanded more public attention. It was a reminder of just how political an art architecture really is. Architects must perfect the skill of self-promotion if they are to achieve anything. And for once it is not just the winning scheme – if there is one, given the tortuous nature of the planning process for New York, with its myriad of competing interests – that matters. The competition will have a historical impact to match that of the Chicago Tribune building, an event in which Loos and Gropius took part and unbuilt designs counted for as much as – if not more than – the built scheme. The World Trade Center development is a process inclusive of most of the significant currents at the edge of new thinking. It leaves an impression not so much of a new paradigm, but a reminder of how much the fundamentals of architecture do not change.

domus
856

Gli autori di questo numero/ Contributors to this issue:

Patrick Barton critico, collabora con BBC World Service, Baumeister e Neue Zürcher Zeitung. Ha studiato alla London School of Economics e frequentato la Architectural Association a Londra
Patrick Barton is a Paris-based freelance writer. He has been contributing to the BBC World Service, Baumeister and Neue Zürcher Zeitung. While studying at the London School of Economics, he was a regular at the AA School of Architecture

Massimiliano Di Bartolomeo architetto, insegna Rilievo urbano e ambientale al Politecnico di Milano
Massimiliano Di Bartolomeo is an architect. He lectures in environmental architecture at Milan Polytechnic

Linda Eerme gestisce una libreria di architettura a Montreal
Linda Eerme is an architectural bookseller in Montreal

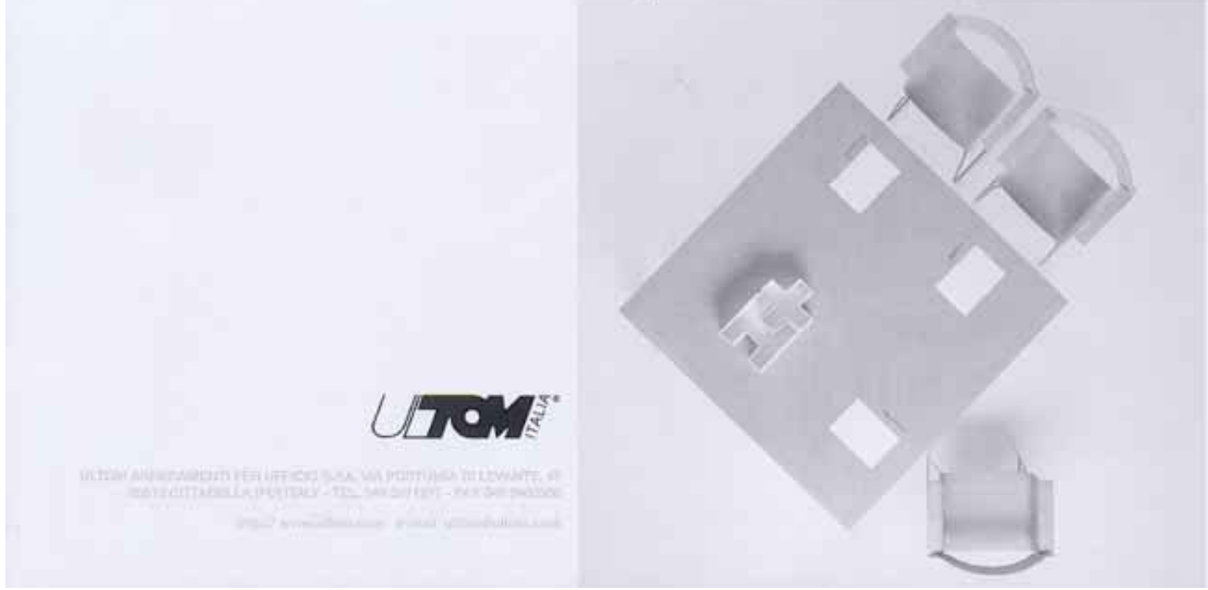
Robin Kinross editore e tipografo, vive e lavora a Londra
Robin Kinross is a publisher and typographer based in London

Charles Jencks ha reso famoso il Postmodern. Di recente ha preso nuovamente posizione con il volume *The new paradigm in architecture*
Charles Jencks who made Postmodern famous, recently took up a new position in his book *The new paradigm in architecture*

Pernilla Magnusson è un architetto, partner dello Studio Beth Galí di Barcellona
Pernilla Magnusson is an architect and partner of Studio Beth Galí in Barcelona

Si ringraziano/With thanks to:
Massimiliano Di Bartolomeo, Karen Levine

Traduttori/Translations:
Duccio Biasi, Paolo Cecchetto, Barbara Fisher, Charles McMillen, Carla Russo, Michael Scuffil, Virginia Shuey Vergani, Rodney Stringer



MANDARINA DUCK

apparel, leather goods, watches, eyewear